

UNIVERSAL
LIBRARY

OU_194065

UNIVERSAL
LIBRARY

अभिन्नव-काव्यप्रकाश

लेखक: — प्रो. रा. श्री. जोग, एम. ए.
हं. प्रा. ठा कॉलेज, नाशिक.

शके १८५२]

किंमत ३ रुपये.

[सन १९३०

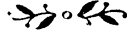
प्रकाशक:—दे. द. वाडेकर, एम्. ए.
कार्यमंत्री, साहित्य-सेवक-संघ,
फणसळकर बंगला, टिळकरोड,
पुणे. २.

[सर्व हक्क लेखकाचे स्वाधीन]

मुद्रक:—स. रा. सरदेसाई, बी. ए., एल्. एल्. बी.,
नवीन समर्थ विद्यालयाचा समर्थ-भारत प्रेस.
९४७ सदाशिव पेठ, पुणे २.

माझ्या
परमपूज्य वडिलांस
सप्रेम समर्पण

प्रस्तावना



प्रस्तुत ग्रंथाची जाहिरात लागल्यास आज दोन वर्षे होत आलीं. अखेर तो प्रसिद्ध होण्याचा योग आज आला. यांतील कांहीं भाग यापूर्वीच रत्नाकर व लोकशिक्षण या मासिकांतून स्फुट लेखांचे रूपानें प्रसिद्ध झाला आहेच. त्यावरून प्रस्तुत ग्रंथाची कांहींशी कल्पना आगाऊ झालीच आहे. ती संपूर्ण यावी म्हणून येथें थोडा विस्तार करावयाचा आहे.

आधुनिक काव्यचर्चेवर इंग्रजी टीकाशास्त्राची दाट छाया पडलेली दिसते. ही स्थिति सर्वस्वी अयोग्य आहे असें नाहीं; तथापि आपल्यास जवळ असलेल्या संस्कृत वाङ्मयांतील चर्चेचा विसर पडूं नये हेंही इष्ट होय. दुःखाची गोष्ट ही कीं तो तसा पडत चालला आहे असें दिसतें. आपल्या जुन्या संस्कृत वाङ्मयांत काव्यचर्चा व तिजवर असलेले ग्रंथ यांची मुळीच उणीव नाहीं. त्या चर्चेत कांहीं उणीवा असतात; तथापि जें कांहीं आहे तें उपेक्षणीय तर नाहींच, उलट अभिमानविषय होण्याजोगें आहे. असें असतांही आजकालच्या टीकावाङ्मयांत त्यासंबंधी गाढ अज्ञान दिसून येतें. तें अज्ञान कांहीं अंशी तरी नाहींसें व्हावें हाच या ग्रंथाचा उद्देश आहे.

संस्कृत साहित्यशास्त्राचे आधारें अर्वाचीन मराठी वाङ्मयांत जवळजवळ १०-१२ ग्रंथ आधींच झाले आहेत. तथापि त्यांनीं वरील कार्य साध्य झालें नाहीं. एक तर काव्याची सर्व अंगांची, त्रोटक कां होईना, चर्चा गणेशशास्त्री लेले यांच्या 'साहित्यशास्त्र' या आतां दुर्मिळ झालेल्या एका ग्रंथांतच आली आहे. दुसरे, या ग्रंथांत आलेली चर्चा २-३ संस्कृत ग्रंथांच्याच आधारें असल्यानें बरीचशी अपूर्ण आहे. तिसरे, जी चर्चा आली आहे ती एक दोन अंगें सोडल्यास फारच त्रोटक व सूत्रमय झाली आहे. अलंकार व रस सोडल्यास गुण, रीति, हेतु, प्रयोजन, विषय व काव्यभेद इत्यादि इतर अंगें अगदींच दुर्लक्षित आहेत. दोषांची सविस्तर चर्चा श्री. गोरे यांनीं केली असूनही तेवढीच एकटी निरळी असल्यानें बहुतेक विस्मृत अशी झाली आहे. शिवाय, कांहीं अपवाद सोडून बहुतेक ग्रंथांची लेखनपद्धति चर्चात्मक (Expository) नसून कोशस्वरूप (Informative) आहे. त्यामुळें वाचकांस गोडी उत्पन्न होत नाहीं. शेवटीं, रा. भागवतांचें उदाहरण सोडल्यास, रससंख्येंत फेरफार करण्यापलीकडे स्वतंत्रतेची मजल जात नसल्यानें, त्यांचें स्वतःचें वैशिष्ट्य थोडें राहतें, व म्हणून संस्कृत वाचक मूळ ग्रंथांकडेच ओढला जातो. अशा अनेक कारणांनीं संस्कृत वाङ्मयांतील काव्यचर्चा मराठीत जितकी लोकप्रिय व्हावी तितकी झाली नाहीं.

प्रस्तुत ग्रंथांत या उणीवा भरून काढण्याचा केलेला प्रयत्न किनपत साध्य झाला आहे हे वाचकांनीच पाहावयाचें आहे. काव्याच्या साऱ्या अंगांचा विचार, भरतापासून जगन्नाथापर्यंत वीस किंवा अधिक लेखकांचा परामर्श, चर्चेची शक्य तेवढी संपूर्णता, संस्कृत-मधील उपलब्ध माहिती व तिजवरील विवेचन आणि टीका, विषयास धरून व ग्रंथ-मर्यादेच्या आंत स्वतंत्र मतप्रतिपादन इत्यादि गोष्टींकडे वाचकांचें लक्ष सहज जाईलच. याशिवाय सोईसाठी चर्चेच्या पद्धतीत फरक केला आहे. अलंकारांची बहुतेक पुरेशी चर्चा इतर कांहीं ग्रंथांतून आल्याने, त्यांचें एकैकशः उपपादन न करितां सामुदायिक रीत्या व स्वतंत्रपणेंच चर्चा केली आहे. उदाहरणें जरूर तेथेंच व शक्य तेवढीं कमी दिली आहेत. दोषचर्चेस आधुनिक काव्यांतील उदाहरणें देऊन व आणखी कांहीं भर घालून ती आजतागाईत केली आहे. रीति व गुण यांस, आजवर न मिळालेलें, त्यांचें योग्य स्थान दिलें आहे. रसांच्या अष्टविध वर्गीकरणाची बहुतेक स्वतंत्र अशी उपपत्ति पुढें मांडिली आहे. काव्याचें प्रयोजन, हेतु व विषय यांची चर्चा संस्कृतमधील माहितीस धरून पण बहुतेक स्वतंत्रच आली आहे. शेवटीं, संस्कृत व मराठी काव्यशास्त्राचा इतिहास चर्चेस पूर्णता आणण्याकरितां दिला आहे.

असें असूनही संस्कृतमधील सारा विचार किंवा प्रस्तुत लेखकांचीं काव्यासंबंधांचीं सारीं मते यांत आलीं असें नाहीं. संस्कृतमधील काव्यचर्चा विस्तृत व सूक्ष्म आहे. अनेक बारीकसारीक विचार या ग्रंथांत देणें सोईचें व आवश्यकही नव्हतें. ध्वन्यालोक किंवा रसगंगाधर यांसारख्या बहुमोल ग्रंथांची संपूर्ण ओळख करून देणेंही शक्य झालें नाहीं. विस्तारभयास्तव अधिक खोल चर्चा अशक्य झाली. ग्रंथाचे खपाचे दृष्टीनें त्याचा विस्तार मर्यादित करणे भाग पडलें. संस्कृतमधील चर्चेचें उपपादन हीच मुख्य दृष्टि असल्यानें लेखकांचीं सारीं मते येऊं शकलीं नाहींत. अपवादादाखल आधुनिक काव्यप्रकारांची चर्चा मात्र संस्कृतास सोडून, पण अपरिहार्य म्हणून दिली आहे. अशा रीतीनें ज्या उणीवा राहिल्या त्यांची जाणीव लेखकास आहे. त्यांबद्दल वाचक क्षमा करतील अशी आशा आहे.

प्रस्तुत लेखनांत ज्यांचें साहाय्य झालें, त्यांचा मी अत्यंत ऋणी आहे हें निराळें सांगावयास नको. साहित्यसेवकसंघाचे सदस्य व इतर मित्रमंडळी यांनीं अंगीकृत कार्या-संबंधीं वेळोवेळीं मजमध्ये जागृति उत्पन्न केली नसती तर हें कार्य आजही संपूर्ण झालें नसतें. या साऱ्यांचा नामनिर्देश करणें येथे आवश्यक नाहीं. व त्यांनींही या अपेक्षेनें साहाय्य केलें असें नाहीं. विद्रद्वार पां. वा. काणे यांच्या 'अलंकारशास्त्राच्या इतिहासा'चा मात्र संस्कृत काव्यचर्चेचा इतिहास देतांना फार उपयोग झाला, त्यामुळें त्याचा निर्देश करणें आवश्यक वाटतें.

शेवटीं एक गोष्ट सांगावयाची राहिली ती ही कीं, प्रस्तुत लेखनांत जें दोषदर्शन आलें आहे तें केवळ चर्चेच्या जरूरीमुळेच आलें आहे. त्यांत वैयक्तिक मात्सर्याचा वारा

बिलकूल नाही. स्वतः लेखकाचें काव्य निर्दोष आहे असें नाही, किंबहुना त्यांतील दोष त्यासच जितके अवगत आहेत तितके दुसऱ्या कोणासही नसतील. तथापि दोषदर्शनाकरितां किंवा स्तुतीकरितांही स्वतःचा उल्लेख लेखकानें हेतुपूर्वक टाळला आहे. शिवाय स्वतः चहा पिऊनही इतरांस तो पिऊं नका असें सांगण्याचा अधिकार जसा डॉक्टरांस असतो, तसा या बाबतीत टीकाकारांसही आहे, म्हणून महिममद्यच्या शब्दांत उपरि-निर्दिष्ट लोकांची क्षमा मागून ही प्रस्तावना संपवितों.

स्वकृतिष्वथन्त्रितः कथमनुशिष्यादन्यमयमिति न वाच्यम् ।

वारयति भिषगपथ्यादितरान् स्वयमाचरन्नपि ॥

अनंतचतुर्दशी १८५२)
६ सप्टेंबर १९२०.)

रा. श्री. जोग.

अनुक्रमणिका

प्रकरण १ ले—काव्यलक्षण

काव्यतत्त्व हें स्त्रिह्रदयास्तकेंच अगम्य आहे—संस्कृत टीकाकारांनी काव्यावर स्त्रीचें, बहुधा मानवाचें रूपक केलें आहे (१); काव्य सजीव आहे अशी त्यांची कल्पना होती. काव्यशब्दार्चा व्याप्ति सर्व ललितवाङ्मयाइतकी होती—प्रस्तुत ग्रंथाचें क्षेत्र अर्थात् पद्य वाङ्मयापुरतेंच आहे (२-३); काव्याचें शरीर व आत्मा असे दोन विभाग पाडण्याची पूर्वापार पद्धति आहे—त्यांचा वेगवेगळा विचार करणें उपयुक्त आहे—पैकी शब्दांचें काव्यशरीरत्व निराळें सांगावयास नको—परंतु अर्थही त्याबरोबर शरीरांतच अन्तर्भूत होतो—हे जुन्या संस्कृत वचनांवरून दिसेल (४-५); काव्याचें जीवित-सौन्दर्य हें आत्म्याहून निराळें आहे—या सौंदर्यभूत जीवितास कारणीभूत असा आत्मा म्हणजे अलंकार किंवा वक्रोक्ति असे कांहींचें म्हणणें असे (६-७); पण तें खरें नव्हे, कारण अलंकार किंवा वक्रोक्ति बाह्यांगासच शोभा देतात (८-९); तांच गोष्ट रीती-संबंधांही खरी आहे. कोलरिज्ची व्याख्याही याचकरिता बरोबर नाही (१०-११); औचित्य हा देखील गुण असल्याने त्यास आधार म्हणून असलेला आत्माही त्याहून भिन्न मानला पाहिजे (१२-१३); ध्वनि व त्याचे तीन प्रकार हेही काव्याचा आत्मा म्हणून पुढें केले जातात, परंतु ध्वनि हा अर्थव्यक्तीची पद्धति आहे—आत्मा म्हणजे ज्ञानपद्धति नसून, ज्ञान असणें आवश्यक आहे (१३-१५); तेव्हां त्या पद्धतीनें होणारें रसाचें ज्ञान किंवा रसानुभव हाच काव्याचें मुख्य तत्त्व झाला पाहिजे—हे इतर कलांशी तुलना केली असतांही समजून येईल (१६-१७); काव्याच्या कांहीं संस्कृत व्याख्या (१८); व कांहीं इंग्रजी व्याख्या पाहणें हेही फायदेशीर होईल (१९). १-१९

प्रकरण २ रे—काव्याचें प्रयोजन

यश, अर्थ, व्यवहारविज्ञान, अशुभनिवारण, उपदेश व तात्कालिक उच्च आनंद या उद्देशानें काव्य लिहिलें जातें असें मम्मटाचें म्हणणें होतें—इतर टीकाकार थोडेबहुत याच मताचे होते (२०-२१); इतर कलांप्रमाणें याही कलेचा उपयोग द्रव्यप्राप्ताकडे करणें अशक्य नव्हतें, तथापि अर्थप्राप्ति नेहेमीच होईल असें नाहीं—किंवा ती उद्दिष्ट असेल असेंही नाहीं—यशाची इच्छा असणेंही साहाजिक आहे व उत्तम काव्याचा तो एक दृष्टकून घडून येणारा परिणाम असला तरी त्याची इच्छा साऱ्यांसच व नेहेमी असेलसें नाहीं (२१-२३); अशुभनिवारणाची उदाहरणें खरी मानण्यास मनुष्य फारच श्रद्धाळू पाहिजे—तसें म्हटल्यास कोणतीही गोष्ट प्रयोजन होईल—व्यवहारविज्ञान हा उच्च काव्याचा एक नित्य परिणाम आहे हें महाभारत व इतर काव्यांवरून दिसेल—तरी कवीला स्वतःस तें नवीन नसतें व इतरांना तें व्हावें अशी त्याची इच्छा नेहेमीच असेल असें नाहीं—मॅथ्यू

आर्नोल्ड यांची Poetry is Criticism of Life ही व्याख्याही वरील समजुतीची निदर्शक आहे (२३-२५); परिणाम म्हणजे प्रयोजन नव्हे-प्रयोजन हेतुपूर्वक असते-काव्याची उपदेश करण्याची पद्धति कान्तेच्या उपदेशाप्रमाणे आहे (२६); तथापि उपदेश हे काव्याचे प्रयोजन होऊ शकत नाही, कारण कवीचा तो उद्देश नसतो (२६); संदेशवाहन हे काव्याचे प्रयोजन होत नाही-कारण ते इतर कलांत आढळत नाही (२६); कोण-त्याही कवीचे काव्यांत एखादा विशिष्ट सूरच मुख्य असतो हे खरे, परंतु त्या प्रमाणांत ते एकांगी होतं (२७); ब्राउनिंग, कालिदास, भवभूति, शेक्सपियर झांजपासून कोणताही एक विशिष्ट संदेश मिळत नाही (२८); काव्यापासून मिळणारा आल्हाद हेच त्याचे खरे प्रयोजन आहे-हा आल्हाद स्वार्थानपेक्ष व ब्रह्मानंदमदश आहे-कवीस व वाचकांस होणारा द्विविध आनंद, विशेषतः कवीस स्वतःस होणारा आनंद हेच त्याचे प्रयोजन आहे (२८-२९); भरताने दिलेले दुःखनिवारणाचे प्रयोजन यापासून फारसे दूर नाही-तेही नित्य नव्हे-आल्हाद हेच ध्येय ठरलं तरी नीतीस अविरোধी असं पुष्कळ काव्य लिहितां येणं शक्य आहे (३०).

२०-३०

प्रकरण ३ रे-काव्यहेतु

काव्याचे हेतूविषयीं दण्डा, मम्मट, हेमचंद्र, जगन्नाथ, राजशेखर यांचीं मतं (३०); प्रतिभा ही दण्डीच्या मतें स्वाभाविक असावी लागते-तथापि ती नसतांही प्रयत्नानें काव्यप्रान्तांत प्रवेश मिळणें शक्य आहे-मम्मट, अभिनवगुप्त, हेमचंद्र, जगन्नाथ यांच्या प्रतिभेसंबंधीच्या कल्पना (३१); सहज व उत्पाद्य असे रूढानें प्रतिभेचे केलेले दोन भेद-अभिनवगुप्ताखेराज इतरांची प्रतिभेची कल्पना संकुचित आहे (३२); जगन्नाथाचे मतं शब्दार्थोपस्थिति म्हणजेच प्रातभा होय-मराठी वाङ्मयांत याविषयी चर्चेचा अभाव-वा. ब. पटवर्धन यांचें काव्य आणि काव्योदय-उत्प्रेक्षा (Fancy) व प्रतिभा (Imagination) असे प्रातिभेचे दोन भाग (३३); जुन्या मराठींत प्रतिभे-पेक्षा उत्प्रेक्षेचा अधिक परिपोष होता (३४); उत्प्रेक्षेचें कार्य बारीकसारीक गोष्टींची कल्पना करून काव्यांतील किंवा वर्णनांतील बारीकसारीक विशेष भरून नावीन्य आणणें होय-ही शक्ति कांहींशी नैसर्गिक असली तरी अभ्यासानें वाढवितां येणें शक्य आहे-प्रतिभेचीं विविध कार्ये-बाह्यसृष्टीचे ठसे तीव्रतेनें उमटवून घेणें-ते सगुणप्राय पुनः उभे करणें (३५); स्वतःच्या भावनांच्या गुंतागुंतीवरून इतरांच्या भावनांच्या गुंतागुंती जाणणें-नवे कौतुक उत्पन्न करणें-जे आहे ते नाहीसे करणें व नाही ते आहेसे करणें-स्फूर्ति हे प्रतिभेचेच पण महत्त्वाचें अंग आहे (३६); स्फूर्ति ही एक मानसिक अवस्था आहे, शक्ति नव्हे-भावनात्मकता हे प्रतिभेइतकेंच आवश्यक असं कारण आहे (३७); तत्त्वज्ञानी किंवा शास्त्रज्ञ व कवि यांमध्ये फरक पडण्यास हीच कारण आहे, म्हणून तिचें काव्यांत अधिक महत्त्व आहे-व्युत्पत्तीची कल्पना-तमुळें बुद्धीस जाड्य येतें (३८); व्युत्पत्त्यभावीं होणारे कालविपर्यासासारखे दोष-तिच्या मर्यादा-अभ्यासाचें

स्वरूप (३९); शारीरिक व मानसिक स्वास्थ्य हे काव्योत्पत्ति होण्यास साहाय्यक हेतु होते (४०-४१); परिस्थितीने काव्यावर परिणाम होतो. आसपासची सृष्टि, समाज-रचना, राजकीय परिस्थिति यांनीही काव्यास वळण मिळत असते (४२). ३१-४२

प्रकरण ४ थे—काव्याचे विषय व काव्यदृष्टि

विषयांस तत्त्वतः मर्यादा नाही—संस्कृत टीकाशास्त्रांत याविषयी नियमांचा अभाव—महाकाव्यांतील विषयांची यादी (४४); जुन्या मराठीत विषयांचा व वर्णनांचा एकांगोपणा—आपल्या भक्तीपर भावनांखेरीज इतर भावना प्रत्यक्षपणे वर्णन करण्याची मनाई (४५); आधुनिक काव्यांतली स्वतंत्रता (४६); निर्जीव वस्तूवर सजीव प्राण्यांच्या भावनांचा आरोप करण्याचा प्रघात (४७); विषयांचेही काव्यसरसतेच्या दृष्टीने महत्त्व आहे (४८); मानवापेक्षां इतर सृष्टि ही कमी चित्ताकर्षक आहे, कारण तिला भावना नाहीत, म्हणून सृष्टीतील इतर विषय हे मानवी भावनास पृष्ठभूमीवजा वर्णन करावयाचे (४९); मानवाच्या कृति व भावना, विशेषतः कृतीमागे असणाऱ्या भावना याच खऱ्या काव्यविषय होत (५०-५१); या भावना सार्वजनिक व चित्तवेधक पाहिजेत (५२); खऱ्या सहृदयास आवडणारे सौंदर्य हे सत्य व नीति यांस अविरोधीच असते,—अश्लीलता व सौंदर्यास्वाद यांमध्ये असणारा फरक (५३); Good art ही Great art पेक्षा कमी आहे—great art मध्ये good art अंतर्भूत होते—रस्किनचे मत (५४).

४४-५४

प्रकरण ५ वे—अर्थविचार किंवा शब्दशक्ति

या विचारास सुरुवात ध्वनिकारांपासून झाली. पुढे यावर वृत्तिवार्तिक, शब्दव्यापार-विचारासारखे स्वतंत्र ग्रंथ झाले. शब्दांचा कोणता अर्थ काव्यास चारुत्व आणतो हे पाहणे हे काव्यशास्त्राचे काम आहे (५५); अभिधा हा शब्दाचा सरळ अर्थ आहे—तो संकेतामुळे आला असणे संभवनीय असल्याने त्यास संकेतार्थ म्हणतात—शब्दाची उत्पत्ति कशी झाली हे संपूर्णत्वाने सांगणे अशक्य आहे—शब्दाने जाति आणि व्यक्ति दोनही दाखविली जातात (५६-५७); लक्षणा—तिचे भेद—तिला मुख्यार्थबोध व योग किंवा संबंध आवश्यक असतो—लाक्षणिक अर्थ काव्यास नेहेमीच चारुत्व आणू शकत नाही (५८-५९); व्यञ्जनेचे स्वरूप—ध्वनि हे व्यञ्जनेस दुसरे दिलेले नांव—व्यञ्जना लक्षणेच्याही मुळाशी असते (६०-६१); अभिधामूल व्यञ्जना शब्दां या दोन अर्थांवर अवलंबून असते—शब्दार्थाचे नियंत्रण संयोग वियोग इत्यादि गोष्टींनी होते—तात्पर्यार्थ—ध्वनीस अनुमानाचा विरोध—ध्वनीचे एवजी अनुमानाने किंवा व्यापक अभिधेने कार्य होत नाही (६२-६४).

५५-६४

✓ प्रकरण ६ वे—रस

रसामध्ये आस्वादाची म्हणजे सुखाची कल्पना येते—ते सुख वा आनंद काव्यांत ज्या भावनांपासून मिळतो त्यांस रस असे नांव आहे (६५); वाद रसग्रहणाच्या

पद्धतीसंबंधी आहे—रसाच्या कल्पनेसंबंधी नाही—विभावानुभावस्य व्यभिचारिसंयोगाद्रस-
निष्पत्तिः—आठ स्थायिभाव—दोन प्रकारचे विभाव—अनुभाव—व्यभिचारीभाव—रस-
प्रक्रियेसंबंधी चार मते—लोहटाचे मते नायकामधील रस वाचकावर आरोपित होतो—
शंकुकाचे मते रस हा अनुमानाविषय आहे—भट्टनायकाचे मते अभिधा, भावना व भोगी-
कृति या तीन भावनांनी वाचकाचे मनांत उत्पन्न केला जातो (६६-६७); अभिनव-
गुप्ताचे मते वाचकांमध्ये असलेल्या भावना जागृत व व्यक्त केल्या जातात—रिचर्ड-
साहेबांची नवीन उपपत्ति (६८); रस म्हणजे आनंद याचे वर्गीकरण शक्य नाही,
तेव्हा त्याचे मूलकारण ज्या भावना त्यांचेच वर्गीकरण रसव्यवस्थेस आधारभूत धरिले
पाहिजे (६९); रससंख्येसंबंधी भिन्न मते—चापेकरांचे मते शृंगार, वीर व कर्ण हे
तीन मुख्य रस, व रौद्र, बीभत्स, भयानक हे वीरांत अन्तर्भूत आहेत—बाकीच्यांना स्वतंत्र
अस्तित्व नका—ही उपपत्ति अपूर्ण व थोडी चुकीची आहे—रस हे मूलभूत व स्वतंत्र
भावनांचे वाङ्मयांतील स्वरूप आहेत (७०-७१); त्या भावनांचे Joy, Sorrow
Fear, Anger, Disgust and Surprise असे सहा संघ आहेत—त्यांस अनुक्रमे
हास्य, कर्ण, भयानक, रौद्र, बीभत्स व अद्भुत हे समान आहेत. हास्याची संस्कृत
कल्पना बदलून ती आनंद या व्यापक नावाखाली आणण्याची आवश्यकता—वीर हा
रौद्रांतच अंतर्भूत करावा—निदान दोहोंचे एकीकरण करावे, कारण त्यांचे विभावानुभाव
अगदी एक किंवा सारखेच आहेत (७२-७३); शृंगाराची भावना मूलभूत नसली तरी
अत्यंत व्यापक असल्याने रसपदवा पावू शकली—तसे भक्ति, वात्सल्य, शांत रसांचे
बाबतीत होत नाही (७५); अद्भुताची व्यापक कल्पना—अनपेक्षितपणा देवां गोष्टींनी
न आणतां ऐहिक गोष्टींनीच आणण्याची आवश्यकता (७६-७७); बीभत्सांत
घालावयाच्या दुसऱ्या अनेक जुगुप्सा—आत्महत्येच्या पाठीमागे जगासंबंधी जेराची
जुगुप्सा असते (७८); शृंगाराचे प्रस्थ कां—त्याचे दोन प्रकार—विप्रलंभातून कर्ण-
रसांत—कर्णरसाची परिणामशक्ति मोठी आहे (७९); कांही भावना यांतूनहि सुटणार—
तरी रसांचे हे वर्गीकरण सामान्यतः उपयुक्त आहे (८०).

६५-८०

प्रकरण ७ वे—रीतिविचार

रीतीचे अलंकारोपेक्षां काव्यांत अधिक महत्त्व असतां त्या मार्गे पडल्या—मार्ग,
वर्त्म हे दण्डीचे शब्द आहेत—रीति वामनाचा आहे—री=जाणे (८१); पदांची विशिष्ट
संघटना म्हणजे रीति—रीतींमध्ये शब्दाच्या योग्यतेचे महत्त्व असते (८२); रीतींच्या
संख्येसंबंधी निरनिराळीं मते (८३); रीतींचीं नांवे त्या त्या देशांवरून मिळालीं—उत्तम
ध्येयभूत रीति एकच—तीस संस्कृत टीकाकार वैदर्भी म्हणतात—तथापि दण्डीचे मताप्रमाणे
ती कवीबरोबर बदलत जाते (८४-८५); रीतीस आवश्यक असे प्रसाद, माधुर्य व
आंज हे तीन गुण—प्रसाद—माधुर्य—भोज यांची कल्पना (८५-८८); वृत्तिविचारासंबंधी
संस्कृतमध्ये धोंटाळा आहे—कित्येकांचे मते त्यांचा संबंध वानकांच्या मनाशी आहे—

वृत्तिसंख्याही तीनपासून सहापर्यंत अशी अनिश्चित आहे (८९-९१); आनंदवर्धनानें उल्लेखिलेल्या तीन संघटना (९२).

८९-९२

प्रकरण ८ वै—गुणविचार

गुणांच्या संख्येविषयी भिन्न मते (९३); भरताचे मते गुण हे दापाचे विरुद्ध असतात—काव्यास शोभा आणणारे ते गुण: दण्डी—गुण शरीरांतर्गत, अलंकार शरीरबाह्य गोष्टी आहेत: आनन्दवर्धन—गुण रसाबरोबर शब्दार्थाचे म्हणजे शरीराचेहि असतात: जगन्नाथ (९४-९५): गुण आत्म्याहून भिन्न—गुणांची अमुकच संख्या ठरविणें योग्य नव्हे—गुण सारे रसाचेच नसतात—तसेच सारे शब्दार्थांचे दोषांचेही असतात असे नाही—दहा गुण (९७-९८); श्लेष म्हणजे शैथिल्याभाव—शैथिल्याचीं अनेक कारणे—प्रसाद म्हणजे सहजप्रतीतियोग्यता—प्रसादाभावाचीं अनेक कारणे (९९-१०१); माधुर्य म्हणजे शब्दार्थाचा गोडी—अनुप्रास हें माधुर्याचें कारण—वृत्त्यनुप्रास हेंच उच्च तऱ्हेचें माधुर्य होय (१०१-१०३); सौकुमार्य म्हणजे कोमलवर्णता (१०४); अर्थव्यक्ति म्हणजे मनांतल्या अर्थाची संपूर्ण व्यक्ति (१०५); उदारता म्हणजे विशिष्ट गुणांचे अतिशयोक्त वर्णन (१०६-०७); ओज याचा शब्दार्थाचें गाढत्व किंवा भारदस्तपणा हा अर्थ—किंवा समासप्रचुरता असाही अर्थ आहे (१०७-०८); कान्ति म्हणजे बोलण्यातला दरबारी थाट (१०९-१०); समाधि = Pathetic fallacy—इतर मते (१११-१२); भोजाचे आणखी १४ गुण—तीन ही गुणाची संख्या उघड उघड अपुरी आहे—दण्डीच्या दहा गुणांत कर्मा करिता येण्याजोगे गुण—सम्भटानें गुणांत छाटाछाट करण्यास दिलेली तीन कारणे दोषयुक्त आहेत—सामान्यपणें व अनेक व्यक्तींत चांगले असणारे ते गुण होण्यास हरकत नाही (११२-१४).

९२-११४

प्रकरण ९ वै—काव्यदोष

संस्कृत टीकाशास्त्रांत दोषविचार बराच सूक्ष्म आहे—काव्यप्रांतांत दोन प्रकारचे शिष्ट आहेत—बाह्यांगाकडे संपूर्ण दुर्लक्ष करणारे—व बाह्यांगाकडेच पाहणारे (११५); पैकीं पहिले कलेचें नुकसान करितात—दुसरे स्वतःचें करितात—कलेचें नुकसान करण्यापेक्षां स्वतःचें नुकसान पुरवतें, कारण कला ही कायम राहावयाची आहे, स्वतः नाही—गुणांच्याविरुद्ध ते दोष—त्यास भावात्मक स्वरूप असतें—रसापकर्षास कारणीभूत होणारे ते दोष—काव्य अगदीं निर्दोष काचितच असतें—तेव्हां निर्दोषत्व हा काव्याचा गुण थोडा सवलत नेंच घेतला पाहिजे (११६-१७); मराठीत लेखनशैथिल्य फार आहे. न्हस्वदीर्घाची अक्षम्य ओढाताण होते—यास पंडित कवींनीही हातभार लाविला आहे (११८-१९); वृत्तभंग—गज्जलांतील शैथिल्य (१२०-२१); पाय मोडलेले वर्ण—जोडाक्षरांच्या नियमाचा भंग—ऋकारयुक्त वर्ण (१२२-२३); यतिभंग—यमकदोष—त्यांचें बंधन किती शिथिल करवें (१२४-२५); दुःश्रवत्व—याचीं भिन्न भिन्न कारणे (१२६-२७); असाधुत्व—लिगवचनभेद—धेडगुजरी समास—संधिविश्लेष (१२८-२९); पदविश्लेष—अप्रयुक्त

अर्वाचक-निहतार्थ (१३०-३१); अप्रतीत-परकीय शब्द-जुने शब्द-प्रातिक व सांघिक शब्द अप्रतीत होतात (१३२-१३३); व्रीडादायक, जुगुप्सादायक व अमंगलार्थक अश्लोलाता (१३४-३५); निरर्थक-क्लिष्ट-गूढ काव्ये (१३६-३८); अनुचितार्थत्व-विरुद्धमतिकृत्-व्याहत-अमतपरार्थता (१३८-४०); संदिग्धता-ग्राम्यता (१४०-४२); नेयार्थता-न्यूनपदत्व-अनाभिहितवाच्यता (१४२-४४); अधिकपदत्व-पुनरुक्ति-तिला अपवाद-अनर्वाकृत-अपुष्टार्थ (१४४-४७); दूरान्वय-गर्भितत्व-अभवन्मतयोग (१४७-५०); अपदस्थ समास व पदे-अविमृष्टविधेयांशत्व (१५०-५१); समासपुनरात्त (१५२); विरुद्धता व तिचे प्रकार-शान्त्रविरुद्ध-प्रसिद्धिविरुद्ध-विद्याविरुद्ध-कालविरुद्ध-स्वभावविरुद्ध (१५२-२); प्रक्रमभंग (१५४-५५); पतत्प्रकर्षत्व (१५६); रसदोष (१५६-५७). ११५-१५७

प्रकरण १० वे-अलंकारविचार

प्रास्ताविक-संस्कृत वाङ्मयांतील कल्पना-गुण व अलंकार यांमधील भेद-अलंकार म्हणजे वक्रांक्ति (१५८-६०); अलंकारांचे दोन विशेष-विच्छिन्तित्वविशेषात्मकत्व-कविप्रतिभात्मकत्व-अतिशयोक्ति-तीमुळे येणारी कृत्रिमता (१६१-६२); अलंकार शब्दाचा अर्थविकास-त्याची मर्यादा (१६३-६४); अलंकार हे खरोखर विभ्रमासारखे आहेत (१६५-६६); अलंकारभेद-शब्दालंकार-अर्थालंकार-उभयालंकार (१६६-६७); साम्य व विरोध हे आपल्या स्मरणशक्तीचे दोन खटके आहेत (१६८); उपमेचें प्रयोजन सौंदर्यकथन व स्पर्शकरण हें आहे-उपमेवर इतर अनेक अलंकार अवलंबून असतात (१६९-७०); औपम्याचा उपयोग अतिशयोक्ति-गूढार्थव्यक्ति-अप्रत्यक्ष वर्णन यांस होतो (१७१-७३); सामान्य विधान वा नीतितत्त्व ठसविण्याकडेही होतो (१७४-७५); उपमेच्या अनेकविध मर्यादा-सादृश्याचा पहिला वर्ग-दोन इंद्रियगम्य गोष्टीमधाल सादृश्य-दुसरा वर्ग, इंद्रियगम्य नसलेल्या गोष्टींचें इंद्रियगम्य वस्तूंशीं-तिसरा, इंद्रियगम्य वस्तूंचें तशा नसलेल्या वस्तूंशीं-साकार वस्तूंच्या बाह्य स्वरूपाकडे दुर्लक्ष करितां येत नाही (१७७-७८); स्वरूपाप्रमाणें स्वभावाकडेही पाहवें लागतें-भिन्नस्वभाव वस्तूंचें साधर्म्य हास्योत्पादक होतें, किंवा अयोग्य दिसतें-काल, पुरुष, लिंग, वचन-भेदही बघावे लागतात (१७९-८०); संबद्ध कल्पनाही लक्षांत घ्याव्या लागतात-प्रस्तुताशी असंबद्धता टाळावी लागते-असंभाव्यता व असादृश्य हे दोषही मोठे आहेत-एका वेळीं अनेक उपमा व उत्प्रेक्षा देणें जबाबदारीचें असतें (१८१-८३); विरोध व चमत्कृति उत्पन्न करण्याचें त्याचें सामर्थ्य अनेक अलंकारांस आधारभूत आहे-शुद्ध विरोध (१८४-८५); काल्पनिक पण शब्द व अर्थ विरोध हे चमत्कृतिजनक आहेत-Paradox बाह्य स्वरूपांत तरी संस्कृत वाङ्मयांत आहे (१८६-८७); श्लेष-हा अर्थालंकार कीं शब्दालंकार-याबद्दल उद्भटानें वाद उत्पन्न केला आहे-त्याचा उपभोग व महत्त्व फार आहे (१८८-९०); शृंखलामूल अलंकार-हे इतर वाक्यरचनामूल

अलंकारांसारखेच चमत्कृतिजनक असूनही फारसे महत्त्वाचे नाहीत-तर्कन्यायमूल अलंकार-अलंकारांत पद्धति ही महत्त्वाची असून विषय नव्हे (१९१-१३); शब्दालंकार-हे सहृदयास फारसे हृद्य वाटत नाहीत (१९४-१५). १५७-१९५

प्रकरण ११ वे-काव्यभेद

व्याप वाढला कीं वर्गवारी करणे सोईचे व स्वाभाविक असते-म्हणून काव्याचे भेद पडतात-हे वर्गीकरण उभे व आडवे असे असते-आमचे उभे आहे-पाश्चात्यांचे आडवे आहे (१९६-१७); उत्तम, मध्यम व अधम, किंवा निबद्ध व अनिबद्ध असे जुने संस्कृत भेद आहेत-वर्गीकरणाचे आत्मनिष्ठता किंवा तिचा अभाव हेही एक तत्त्व असते-विषयवार किंवा पद्धत्यनुसार भेद करणे हे निसर्गही एक तत्त्व असते (१९८-१९); व्यंग्य, गुणीभूत व्यंग्य, व व्यंग्यशून्य असे तीन भेद ध्वनिकारांनी केले-जगन्नाथाचे वर्गीकरण थोडेंसे भिन्न आहे-त्यापैकी पहिल्या दोन वर्गाचे वस्तु, अलंकार व रस यांमुळे तीन तीन भेद पडतात (२००-०३); उत्तम व मध्यम काव्याचे वर्णन गद्वर्तीम अनुसरून आणखीही भेद पडतात (२०३-०४); महाकाव्य हा एक स्वतंत्रपणे केलेला निबद्ध काव्याचा प्रकार आहे (२०५); आत्मनिष्ठ काव्यांत भावगीत श्रेष्ठ आहे-त्याचे वीणाकाव्य हे नांव इंग्रजी Lyricचे भाषांतर आहे-भावगीताचा आकार लहान व त्यांतील भावना एकच असते-त्यासही कांही मर्यादा पाळाव्या लागतात-भावगीतांत भावनेचा एकपिण्डता लागते-संस्कृत व मराठी वाङ्मयांतही भावगीतास सदृश अशी रचना आहे-भावगीतांचा इतर प्रकारांशी संबंध (२०९-११); सुनीताचा मराठी इतिहास अगदीं अलीकडचा आहे-इंग्रजीतील इतिहास-सुनीताचे वाद्यांग दोन प्रकारचे आहे-त्यामुळे त्यांत मिष्ट-नचे व शेक्सपियरचे असे दोन प्रकार झाले (२१२-१३); सुनीताचा विषय उदात्त व गंभीर भावनाच होऊ शकते. मराठीतील सुनीतनामचर्चा मनोरंजक आहे-सुनीत अन्धानुकरण असल्यास त्यांत वाईट वाटण्याजोगे नाही-कांही सूचना व आक्षेप (२१४-१६); विलापिकांचे संस्कृतमधील स्थान-ग्रीक विलापिकांचे परिणत स्वरूप व त्यांच्या कांही मर्यादा-त्यांस प्राप्त झालेले स्वतंत्र स्थान योग्य आहे (२१७-१९); उद्देशिकांचा मराठीत अत्यंत कमी प्रचार आहे-त्यांचे स्वरूपही अनिश्चित असते (२१९); सृष्टिवर्णनपर काव्याचे दोन विभाग पडतात-वस्तु-स्थितीस धरून असणारे-व सृष्टीवर मानवी भावनांचा आरोप करणारे-अशा काव्यांचे महत्त्व सापेक्षतः भावगीतांपेक्षा कमी आहे-आपल्या जुन्या सृष्टिवर्णनात अस्वाभाविकता असते-ती अलीकडील Pathetic Fallacy नेहिले येते (२२०-२४); कथात्मक काव्याचा जुना इतिहास-व त्याचे स्वरूप-यांत प्रतिभेस अधिक ताग पडतो-यास विशिष्ट असे कांही निर्बंध आहेतच-विषय व पद्धति यांस धरून याचे ऐतिहासिक काव्य, महाकाव्य, पोवाडे असे भेद पडतात (२२५-२६); नाट्यगीत हा साधारणपणे नवीनच प्रकार आहे-त्याचे स्वरूप नाट्यकाव्य व नाटक यांपासून भिन्न आहे-मानवाच्या

भावना व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने त्याचें महत्त्व विशेष आहे (२२६-२७); गोपगीतें हा काव्यप्रकार वर्गविशिष्ट आहे-त्याचें स्वरूप व विषय अर्थात् गोपसहजच असावेत-भाषेसंबंधीही तेंच-ती कितपत ग्राम्य असावी याचा विचार महत्त्वाचा आहे (२२७-३०); वृत्तशुद्धता व ग्रामीण भाषेसंबंधी विचारही आवश्यक आहे (२३१-३२); स्त्रीगीतें हाही प्रकार वरीलप्रमाणें वर्गविशिष्ट आहे-त्याचा खरा अर्थ व्यापक असला तरी आजचा अर्थ संकुचित आहे-त्यासंबंधीही वरील प्रकारची काळजी घेणें जरूर आहे-तीच गोष्ट शिशुगीतांची आहे (२३३-३५); उपहासात्मक व विडंबनकाव्यांचा साधारण उपयोग दोषदर्शन करून सुधारणा करून घेणें होय-परंतु त्याचा उपयोग अयोग्य रीतीनें केला जाण्याचा फार संभव असतो (२३५-३६).

१९६-२३६

प्रकरण १२ वें-काव्यशास्त्राचा इतिहास

या इतिहासाचे संस्कृत व मराठी असे दोन भाग पडतात-भरत हा आय लेखक व रसविषयक सूत्राचा प्रवर्तक म्हणून त्याचें महत्त्व आहे-नाट्यशास्त्रातील चार अध्याय काव्यशास्त्राचे दृष्टीनें महत्त्वाचे आहेत (२७); भट्टि यानें उदाहरणांचे द्वारे आपल्या काव्यांत काव्यशास्त्रासंबंधी लेखन केलें-दण्डीचा काव्यादर्श व भामहाचा काव्यालंकार हे पहिले व स्वतंत्र असे उपलब्ध ग्रंथ म्हणून त्याचें महत्त्व आहे-दोघांचा काल जवळ जवळ असला तरी कोण कोणाचे आधी झाला हें ठरविणें कठीण आहे-फक्त अलंकारावर पहिला स्वतंत्र व अधिकारयुक्त म्हणून उद्भटाच्या ग्रंथाचें महत्त्व आहे (२३८-३९); रीतीचा पुरस्कर्ता म्हणून वामनास मान आहे-रुद्रटाचा काव्यालंकार-आनंदवर्धनाचा ध्वन्यालोक, ध्वनिमतांकरिता व स्वतंत्र चर्चेमुळे आदरार्ह झाला आहे. ध्वनिकारिका व आलोक दोन निरनिराळ्या लेखकांचे असावेत (२४०-४१); अभिनव-गुप्ताची लोचना टीका अधिकारयुक्त समजली जाते-काव्यास आनुषंगिक दशा चर्चेकरिता राजशेखराची काव्यमीमांसा उपयुक्त आहे-भट्टांत व भट्टनायक यांचे अनुपलब्ध पण महत्त्वाचे ग्रंथ (२४२-४३); कुन्तकाचें वक्रोक्तिर्जावित एका नवीन उपपत्तीकरिता वाचनीय आहे-महिमभट्टानें व्यक्तिविवेकांत ध्वनीवर बरीच शोध उठविली आहे-भोजाचें सरस्वतीकंठाभरण याचें संग्राहक व समप्रमाण स्वरूप-भेमेन्द्रानें औचित्यावर ग्रंथ लिहून त्यास सर्व गोष्टींत महत्त्वाचें स्थान दिलें आहे-मम्मटाच्या काव्यप्रकाशाचें महत्त्व-कारिका व उदाहरणें एकाचिच आहेत-पण ग्रंथाचा अखेरचा भाग अलंकारां लिहिला आहे अशी समजूत आहे (२४४-४६); रुद्रकाचें अलंकारसर्वस्व, हेमचंद्राचें काव्यानुशासन, जयदेवाचा चंद्रालोक, विद्याधर व विद्यानाथ यांच्या ग्रंथांचें महत्त्व दुय्यम दर्जाचें आहे-विश्वनाथाचें साहित्यदर्पण अभ्यासकास उपयुक्त असें आहे-अपदीक्षिताची विद्वत्ता कुवलयानंदापेक्षां चित्रमीमांसेत अधिक दिसते (२४७-५०); जगन्नाथाचा रसगंगाधर पाहिल्याखेरीज काव्यशास्त्राचा अभ्यास पूर्ण होणार नाही-त्याचेसंबंधी कथा-त्याची लेखनशैली व विद्वत्ता (२५०-५१); जुन्या मराठीत काव्यावरील ग्रंथांचा बहुतेक

प्रभाव आहे-आधुनिक मराठी वाङ्मयांत अशा ग्रंथलेखनास गेल्या शतकाच्या मध्या-
 त्तर सुरुवात झाली-प्रधान यांचा रसमाधव हा ग्रंथ प्रथम झाला-ग. लेले यांचा
 साहित्यशास्त्र हा त्रोटक तथापि बहुतेक सर्व काव्याङ्गांवरचा मराठीतला पहिला व शेव-
 ट्याचा ग्रंथ झाला-अलंकारादर्श, अलंकारविकाश व अलंकारदर्पण हे मुख्यतः अलंका-
 रांवरच आहेत व बहुतेक संस्कृतचर्चोपजीवी आहेत-रसप्रबोध हा तसाच पण
 रसावरचा ग्रंथ आहे (२५१-५३); अलंकारमीमांसा हा भागवतांचा मार्मिक
 व स्वतंत्र मतांनी पूर्ण असा ग्रंथ अवश्य पाहण्याजोगा आहे-अलंकारप्रकाश
 व अलंकारचंद्रिका हे दोन समकालीन ग्रंथ अभ्यासकास उपयुक्त असे आहेत-
 काव्यदोषदीपिका-हा ह्या विषयावर स्वतंत्र असा एकच ग्रंथ आहे-सुलभ अलंकार
 हा भागवतांच्या ग्रंथांचे अविश्वसनीय अनुकरण आहे-अर्थालंकारांचे निरूपण हा
 भिड्यांचा ग्रंथ पद्धतीच्या नावीन्यामुळे व विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीने लिहित्याने उपयुक्त
 झाला आहे-तोच साहित्यचंद्रिका ग्रंथ विश्वसनीय नाही (२५३-५६). २३७-२५६

नाम-सूची

पाने २५७-२६०

विषय-सूची

पाने २६०-२६२

शुद्धिपत्र

पान २६३

संक्षिप्त रूपांचे अर्थ



अ.	= अध्याय	जग.	= जगन्नाथ
अधि.	= आधिकरण	ध्व. लो., ध्वन्या.	= ध्वन्यालोक
अ. शॅड.	= अलेक्झांडर शॅड	ना. शा.	= नाट्यशास्त्र
उ.	= उल्लास	परि.	= परिच्छेद
औ. वि. च.	= औचित्यविचारचर्चा	पा. पृ.	= पान, पृष्ठ
का.	= कारिका	प्र. ह. य. भूषण	= प्रतापरुद्रयशोभूषण
का. कौ.	= काव्यकौमुदी	भा. लं.	= भामहलंकार
का. द.	= काव्यादर्श	मा. ज्यू.	= माधव ज्यूलियन्
का. दो. दीपिका	= काव्यदोषदीपिका	र. गं.	= रसगंगाधर
का. प्र.	= काव्यप्रकाश	व. जी.	= वक्रोक्ति-जीवित
का. शासन	= काव्यानुशासन	वा. लं.	= वाग्भटलंकार
का. लं.	= काव्यालंकार	शा. सं.	= शारदीयासक-संमेलन
का. लं. सूत्रे, काव्या. सूत्रे	} = काव्यालंकारसूत्र	स. कं., स. कं. भ.	= सरस्वतीकंठाभरण
के. सु.		सा. द.	= साहित्यदर्पण



प्रस्तुत ग्रंथांत ज्या इतर ग्रंथांचा प्रत्यक्षतः उपयोग केला आहे त्यांची यादी



अलंकारसर्वस्व (रुद्रक)	वाग्भटालंकार (वाग्भट)
अलंकारसारसंग्रह (उद्भट)	सरस्वतीकंठाभरण (भोज)
औचित्यविचारचर्चा (क्षेमेन्द्र)	साहित्यदर्पण (विश्वनाथ)
काव्यप्रकाश (मम्मट)	काव्यचर्चा (शारदामंदिर)
काव्यमीमांसा (राजशेखर)	काव्यदोषदीपिका (ग. मो. गोरे)
काव्यादर्श (दण्डी)	काव्यविचार (रविकिरणमंडळ)
काव्यानुशासन (वाग्भट)	Essay on Style (Pater)
काव्यानुशासन (हेमचंद्र)	Foundations of Character
काव्यालंकार (रुद्रट)	(A. Shand)
काव्यालंकारसूत्रे (वामन)	Introduction to the Study of
ध्वन्यालोक व लोचना (आनंदवर्धन व	English Liter. (Hudson)
अभिनवगुप्त)	History of Alankara Liter.
नाट्यशास्त्र (भरत)	(P. V. Kane)
निरुक्त (यास्क)	Lyric (Drinkwater; Arts and
प्रतापरुद्रयशोभूषण (विद्यानाथ)	Crafts Series)
भामहलंकार (भामह)	Nineteenth Century Critical
रसगंगाधर (जगन्नाथ)	Essays
वक्रोक्तिजीवित (कुन्तक)	Notes on Kavyadarsha
	(Dr. Belwalkar)
	Sonnet (Crossland).

यांशिवाय उदाहरणांकरितां अनेक ग्रंथांचा उपयोग केला आहेच.



साहित्य-सेवक-संघ-ग्रंथ दुसरा,

अभिनव-काव्यप्रकाश

प्रकरण १ ले

७०९६

काव्यलक्षण

स्त्रीहृदय अगम्य असतें असें एका महाकवीनें म्हटलें आहे. काव्यतत्त्वाविषयीही काव्यतत्त्वाची दुर्ज्ञेयता तसेंच म्हणतां येईल असें वाटतें. आजवर अनेक लेखकांनीं अनेक प्रकारांनीं त्याचें विवेचन केलें आहे. परंतु त्यासंबंधीं निश्चित निर्विवाद अशी उपपत्ति अद्यापिही लागली नाहीं असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. असें असतांही स्त्रीहृदयाचीं चित्रं रेखाटण्याची आकांक्षा ज्याप्रमाणें कमी झालेली दिसत नाहीं त्याप्रमाणेंच काव्यतत्त्वासंबंधीं लिहिण्याची इच्छाही पूर्वीइतकीच कायम आहे. दोन्हीमध्ये एक प्रकारची फसवेगिरी आहे; त्याप्रमाणेंच एक प्रकारची गूढ आकर्षकताही आहे. त्यामुळें दोघांच्याही नाहीं लागणारा भक्तवर्ग कांहीं कमी होत नाहीं. एवढेंच नव्हे तर, सुवाझय व युवतींच्या लीला यांमुळें ज्याचें हृदय विरघळून जात नाहीं तो मुक्त किंवा पशु आहे असेंही म्हणणारे लोक आहेत. तेव्हां रसिक म्हणवून घेणारास, निदान आपण मनुष्यांतच आहों असें ज्यास दाखवावयाचें आहे त्यास, या गोष्टींचा ठाव लागला नसला तरी नाद लागला असण्याचा संभव बराच असतो.

काव्यावर केलेलें स्त्रीचें हें रूपक कांहीं नवीन नाहीं. कविताकामिनीचें ‘यस्याश्चोरः चिकुरानिकरः’ अथवा ‘भासो हासः कविकुलगुरुः कालिकाव्याचें सजीवत्व दासो विलासः’ असें केलेलें वर्णन जुनेंच आहे. जगन्नाथानें करुणविलासांत नायिकेस कवितेप्रमाणें ‘मनोभिरामा’ असें म्हटलें आहे, व शिवाय इतर विशेषणसाम्यही दाखविलें आहे. नुसत्या कवींनींच अशीं वर्णनें केलीं आहेत असें नाहीं. टीकाकारांनींही विवेचनार्थ या कल्पनेचा आधार घेतला आहे. आनंदवर्धन या रसिक टीकाकारानें एके ठिकाणीं काव्यसौन्दर्यास ‘अङ्गनांच्या, लावण्या’ची उपमा दिली आहे तर दुसऱ्या ठिकाणीं व्यङ्ग्यार्थाच्या छायेस योषितांच्या लावण्याची शोभा जसते असें म्हटलें आहे. काव्यापासून मिळणाऱ्या आनुषंगिक उपदेशास स्त्रीनें दिलेल्या अप्रत्यक्ष पण परिणामकारी उपदेशाचें महत्त्व मम्मटानें दिलें आहे. हेंच रूपक आतां इतकें रूढ झालें आहे कीं, काव्यास नुसत्या मनुष्यप्राण्याचें रूपक चालणार नाहीं व मनांतही येईनासें झालें आहे. परंतु तेंहि बरील रूपकाइतकेंच महत्त्वाचें आहे. काव्य हें एक सजीव असें तत्त्व आहे ही त्यासंबंधीची कल्पना उच्च अभिरुचीची निदर्शक आहे यांत शंका नाहीं. ही कल्पना आपल्यामध्ये फार पूर्वीपासून आलेली आहे. किंबहुना आपलें

साहित्यशास्त्र या मूलभूत कल्पनेवरच आधारलेले आहे. त्यातील बरीच परिभाषा या दिशेनेच ठरली गेली आहे. 'ध्वनि हा काव्याचा आत्मा आहे; ' 'अतिशयोक्ति ही काव्याचे जीवित आहे; ' 'शब्दार्थ हे काव्यशरीर आहेत; ' इत्यादि सिद्धान्तमय वाक्ये याच कल्पनेचीं द्योतक आहेत. गुण, दोष व अलंकार हे शब्दही मनुष्य-प्राण्याइतकेच काव्यासही लाविले जातात. काव्याकडे याप्रमाणे एक सजीव प्राणी (Organic life) म्हणून बघण्याची दृष्टि, टीकाशास्त्राचे एक महत्त्वाचे अंग आहे. ही दृष्टि इतक्या उत्कटत्वाने इंग्रजी वाङ्मयामध्येही आहेसं वाटत नाही.

संस्कृत टीकाशास्त्राच्या दृष्टीची उदारता दुसऱ्याही एका बाबतीत दिसून येते.

संस्कृत साहित्यांत काव्य शब्द अत्यंत व्यापक अर्थाने काव्याची व्याप्ति संस्कृत साहित्यांत काव्य शब्द अत्यंत व्यापक अर्थाने योजिला जात असे. वाङ्मयाच्या पद्यमय भागासच तो

नियत नसून ज्यास हल्लीं विदग्ध किंवा ललित वाङ्मय (Literature) असें म्हटले जातें त्या साऱ्याचा अन्तर्भाव काव्य या शब्दांत होई. त्यामुळे नाटके, किंवा कादंबरी-सारखे केवळ गद्यग्रंथही काव्य म्हटले जात. ' काव्येषु नाटके रम्यम् ' या प्रसिद्ध उक्तीचा अर्थ नाटके काव्यांत येत असत याच कल्पनेचा द्योतक आहे. भवभूतीसारख्या केवळ नाटके लिहिणाऱ्या ग्रंथकारास ' महाकवी ' म्हटले जातें याचा तरी अर्थ काय? नाटकांत बराचसा भाग पद्यमय तरी असतो. परंतु दण्डी कवींचा एका ' दशकुमार ' या गद्य ग्रंथाशिवाय वाङ्मयभूत-वाङ्मयविषयक नव्हे-असा एकही काव्यग्रंथ उपलब्ध नसतां त्यास ' कविर्दण्डी कविर्दण्डी न संशयः ' असें त्रिवार प्रशस्तिपत्र देण्यांत काव्याच्या पद्यमय भागाचे महत्त्व कमी होतें हेंच सूचित होतें. तीच गोष्ट बाणासंबंधीही म्हणतां येईल. आजकाल जें पद्यांत नाही तें काव्य नव्हे, निदान त्यास त्या नांवानें संबोधितां तरी येत नाही अशी जां समजूत प्रचलित आहे तशी पूर्वकालीन टीकाकारांची नव्हती. निदान साहित्यशास्त्राची तरी नव्हती. काव्याच्या कोणत्याही लक्षणांत पूर्वीच्या लेखकांनीं पद्यरचनेचा समावेश कोठेंच केलेला नाही. दण्डीपासून जगन्नाथापर्यंत काव्याची व्याख्या करितांना ' पद्य ' किंवा तत्समानार्थक एखादा शब्द योजिलेला दिसत नाही. उलट गद्यास काव्यामध्ये स्थान निश्चितपणें दिलें आहे. काव्याचे भेद करितांना दण्डीने त्याचे गद्य, पद्य, व मिश्र असे विभाग करून गद्यास पद्याइतकेच महत्त्व दिलें आहे. यावरून काव्यांत नाटके, कादंबऱ्या, लघुकथा इत्यादि सर्व वाङ्मयाचा समावेश होऊं शके हें उघड आहे. वाङ्मयाकडे बघण्याची ही दृष्टि विशाल व उदार नाही असें कोण म्हणूं शकेल ? निदान विदग्ध वाङ्मयाचे सामान्य सिद्धान्त तरी एकच आहेत ही जाणीव यामध्ये दिसून येते एवढें कबूल केलें पाहिजे. नाटककार, कादंबरीकार, कथालेखक अशीं निरनिराळीं नांवें व्यवहारांत सोईचीं असलीं तरी त्यास ' कवि ' या व्यापक नांवानें संबोधण्यांत त्यांचा गौरवच आहे.

काव्य शब्दाची व्याप्ति जरी याप्रमाणें मोठी असली तरी प्रस्तुत ग्रंथाची ती तितकी नाहीं हें येथें सांगितलें पाहिजेच असें नाहीं.
 .प्रस्तुत ग्रंथाचें क्षेत्र

काव्याच्या पद्यमय भागांतच जे प्रकार आज दिसून येतात त्यांसच पुढील विवेचन नियत आहे. असें करण्याचीं कारणें अर्थात् उघड आहेत. वर दर्शविलेल्या वाङ्मयाच्या प्रकारांवर एकेक स्वतंत्र ग्रंथच लिहिण्याजोगा आहे. त्यांचा समावेश एकाच ग्रंथांत केल्यास तो फार अवजड होईल. कित्येक संस्कृत ग्रंथकारांनीं हेंही केलें आहे. साहित्यदर्पण, प्रतापरुद्रयशोभूषण, सरस्वतीकंठाभरण इत्यादि ग्रंथ अशा प्रकारचे आहेत. पण हे सारे अवजड झाले आहेत. शिवाय या प्रत्येक अंगासंबंधीच वाङ्मय आतां फारच वाढलें आहे. तेव्हां त्या प्रत्येकास स्वतंत्र ग्रंथच हवेत. हें श्रम-विभागाचें तत्त्व पूर्वीच्या ग्रंथकारांनींही आचरणांत आणिलें आहे. कोणीं फक्त अलंकारा-वर लिहिलें आहे. कोणीं फक्त रसविचार केला आहे. कोणीं नुसता वृत्तिविचारच आणला आहे. कोणीं फक्त नाटकांवरच लिहिलें आहे. आपल्यासही तसेंच करावयास हरकत नाहीं. म्हणून पद्यात्मक काव्य एवढाच ह्या ग्रंथाचा विषय आहे. त्यांतही पद्य-रचनेचा नाहींच. कारण तो स्वतंत्रपणें झालाच आहे.

काव्यावरील कोणत्याही ग्रंथास सुरुवात करितांना त्याची व्याख्या प्रथम देणें हें योग्य होय. परंतु हें काम सोपें नव्हे. व्याख्या अव्यापक
 काव्याची व्याख्या,
 तिचें अपूर्णत्व

नसावी, अतिव्यापक नसावी, आलंकारिक नसावी इत्यादि निर्बंध पाळतां पाळतां लेखकास पुरेपुरेसें होतें. बरें, इतके निर्बंध पाळले तरी व्याख्येचा मूळ उद्देश जो पदार्थाचें यथार्थ ज्ञान तो राफल होईलच असें नाहीं. एक वेळ अव्याप्तिअतिव्याप्ति या दोषांनीं युक्त व्याख्या चालेल, ती व्याख्या (Definition) नसून वर्णन (Description) असलें तरी चालेल. पण पदार्थाचें ज्ञान शक्य तितकें संपूर्ण व यथार्थ पाहिजे. यामुळें काव्याची व्याख्या देण्यापेक्षां काव्याचें स्वरूप, त्याचे विशेष, त्याचे इतर आनुषंगिक गुण यांची चर्चा करणेंच फल-दायी होतें. आनन्दवर्धनाचार्यांनीं काव्यासंबंधी इतकी महत्त्वाची व विस्तृत चर्चा करूनहि त्याचें लक्षण अगर व्याख्या कोठेही दिलेली नाही. इतरांनीं ती दिली असूनही कित्येकांस ती व्याख्या समजावून देण्याकरितां संबंध ग्रंथ खर्ची घालावा लागला, तर कित्येकांस त्या काव्यतत्त्वाचें यथार्थ ज्ञान करूनच देतां आलें नाहीं. इंग्रजी वाङ्मया-तील बहुतेक व्याख्या वर दर्शविलेल्या दोषांनीं युक्त आहेत असें दिसून येईल. पण त्यामुळें त्या अर्थदर्शक नाहीत असें नाहीं. एकाच व्याख्येत काव्याचे सारे विशेष आणणें हें खरोखरच अवघड आहे; तेव्हां त्या त्या व्याख्या काव्याचें निरनिराळें स्वरूप व्यक्त करितात असें समजून त्यांचें सार तेवढें घ्यावें हेंच युक्त होय. या संबंधांत प्रत्यक्ष पद्धती (Direct method) चाच उपयोग अधिक आहे. तथापि विवेचनाला सुरुवात म्हणून

म्हणा, किंवा पाया म्हणून म्हणा एक कामचलाऊ अशी व्याख्या करणे हेही आवश्यक असते. त्यांत मागाहून भर टाकून, दुरुस्ती करून, ती संपूर्ण करितां येईल; म्हणूनच तशा प्रकारचा विचार येथे करणे आवश्यक आहे.

ही व्याख्या करितांना काव्याचे दोन निरनिराळे विभाग पाडण्याची पद्धति आहे.

शरीर व आत्मा ते दोन विभाग म्हणजे काव्याचे शरीर व त्याचा आत्मा

हे होत. काव्याचे सजीव प्राण्याबरोबर सादृश्य कल्पिले जाते हे मागेच सांगितले आहे. त्याचे मनुष्याबरोबरचे संपूर्ण रूपक हे पुढे पुढे अधिक पूर्ण झाले असले तरी प्रथम प्रथम ते बहुधा आत्मा व शरीर एवढ्यापुरतेच असावे. कारण टीकाशास्त्राच्या प्रथमावस्थेत स्थूल तेवढ्याच भेदांची चर्चा केली जाणे साहजिक आहे. हा स्थूल भेद म्हणजे शरीर व आत्मा यांचाच होय. त्यांपैकी पहिल्याचा म्हणजे शरीराचा विचार प्रथम करूं.

वस्तुतः हा विचार आत्मा व शरीर यांचा मिळूनच झाला पाहिजे. शरीराचा किंवा आत्म्याचा, एकाचाच विचार स्वतंत्रपणे करणे अशक्य आहे. शरीराशिवाय आत्मा राहू शकणार नाही व आत्म्याशिवाय शरीरही आपले अस्तित्व टिकवू शकणार नाही. असे जरी असले तरी आत्मविचार ज्याप्रमाणे नेहेमीच सूक्ष्म, गुंतागुंतीचा, व म्हणून सहज न समजण्याजोगा असतो, तसाच तो येथेही आहे. त्यापेक्षा शरीराचा विचार करणे हेच जास्त निश्चित व फलदायी असल्याने व सामान्य जनांसही बाह्यांग अधिक लवकर कळण्याजोगे असल्याने त्याचाच विचार येथे प्रथम करणे विवेचनाच्या दृष्टीने सुलभ होईल. म्हणूनच आत्म्याचा विचार करावयाचे आधी काव्यशरीराचा विचार करण्याचे योजिले आहे.

कोणत्याही वस्तूचे शरीर हे स्थूल, प्रत्यक्ष, जड व म्हणून सहज आकलन होण्या-

जोगे असते. उलट त्याचा आत्मा सूक्ष्म, अप्रत्यक्ष, जड-

काव्यशरीर

भावरहित अतएव सहज लक्षांत न येण्याजोगा असतो.

काव्यासंबंधी विचार करितांना अगदी सहज व प्रथम लक्षांत येणाऱ्या गोष्टी म्हणजे त्याची शब्दरचना होय. शब्दाचा अर्थ कळो, न कळो—(आणि हे पुष्कळ वेळां होतें,) ते काव्य आहे असे पुष्कळ वेळां म्हटले जाते. हे काव्याचे अगदी स्थूल असे स्वरूप आहे. तथापि अर्थशून्य शब्दांनी किंवा शब्दरचनेने कोणत्याही प्रकारच्या वाङ्मयाचे कार्य साधू शकत नाही. तेव्हा काव्याचे न साधल्यास नवल काय ? शब्दरचनेस कांही अर्थ असेल तरच तीस वाङ्मयांत स्थान मिळते. तेव्हा सार्थ शब्दरचना हाही काव्याचा कर्मीत कमी असा भाग झाला. शिवाय शब्दाद्वयता नसला तरी अर्थ, निदान वाच्यार्थ, हाही सहज व प्रथमदर्शनीच लक्षांत येणारा असा काव्याचा भाग असल्याने तोही काव्याच्या स्थूल व जड स्वरूपांत म्हणजे शरीरांतच घातला गेल्यास ते साहजिकच आहे.

या संबंधांत काव्याचा आणि इतर वाङ्मयाचा भेद करणे जरूर आहे. शास्त्रीय अथवा तत्त्वज्ञानात्मक वाङ्मयांत वाच्यार्थ हाच महत्त्वाचा अर्थाचें शरीरत्व भाग आहे. त्या ठिकाणी शब्दाच्या वाच्यार्थासच आत्म्याचें स्वरूप यावें हें योग्यच आहे; व त्यामुळेच अशा प्रकारच्या वाङ्मयांत शब्दांच्या वाच्यार्थासच शक्य तितकें शुद्ध व अव्याप्ति-अतिव्याप्ति-विरहित असें स्वरूप देण्याची काळजी घेण्यांत येते. परंतु या सर्व वाङ्मयाचा काव्यांत तर नाहीच, पण विदग्ध-वाङ्मयांत किंवा सारस्वतांतही समावेश होऊं शकत नाही. याप्रमाणें नुसती सार्थ शब्दरचना ही काव्यास पुरेशी नाही. तीस काव्यत्व येण्यास आणखी काहीतरी तीत पाहिजे. तें काय पाहिजे हें पाहणें आतां प्रस्तुत नाही. परंतु इतकें निश्चित आहे कीं, शब्दांसह अर्थ हाही काव्याच्या स्थूल स्वरूपांतच जातो. काव्याचें तत्त्व अर्थापेक्षांही सूक्ष्म व त्यापासून बरेंचसें स्वतंत्र असल्यानें ज्या अर्थाच्या द्वारे त्या काव्यतत्त्वाची प्रतीति अथवा अनुभव येतो, तो अर्थ तुलनेनें स्थूलतर व अधिक दृश्य अथवा प्रत्यक्ष ठरतो व अर्थाचा वाहक जसा शब्द, तसाच काव्यतत्त्वाचा वाहक अर्थ ठरतो. अर्थाच्या या विशिष्ट गुणामुळेच त्यास काव्यतत्त्वाचें शरीर म्हणणें भाग पडतें. शब्द व अर्थ दोन्ही मिळून काव्याचें शरीर ठरतें. फरक इतकाच कीं, शब्द स्थूल अगर जडशरीर तर अर्थ सूक्ष्म अथवा लिंगशरीर ठरेल. जडशरीरापेक्षां लिंगशरीर सूक्ष्म असें म्हटलें जातें. तीच मोष्ट शब्द व अर्थाची आहे. लिंगशरीरास जडशरीराचा आधार लागतोच. तसेंच आत्मा जसा या दोनही शरीरांहून भिन्न असतो तसेंच काव्यतत्त्वही असतें. याप्रमाणें शब्द व अर्थ दोन्ही मिळून काव्यशरीरच होतें.

काव्याच्या शरीराचें हें स्वरूप दुष्पटीपासूनच अवगत होतें. त्यानें काव्यशरीराचें वर्णन करितांना 'अर्थसहित पदावली' असेंच त्याचें काव्यशरीरासंबंधीं लक्षण केलें आहे; व हीच पद्धति पुढील ग्रंथकारांनीं लचलली आहे. हेमचंद्रानें काव्याची व्याख्या देऊन पुढीलप्रमाणें तिचें विवेचन केलें आहे. 'रसस्य अङ्गिगणः यदङ्गं शब्दार्थौ' - मुख्य जो रस त्याचें अंग म्हणजे शरीर जे शब्दार्थ ते इत्यादि. हाच अभिप्राय मनांत धरून विश्वनाथानें एक पूर्वीच्या ग्रंथकारांच्या मतांचा निदर्शक असा उतारा दिला आहे. 'काव्याचे शब्दार्थ हे शरीर. रस आत्मा, गुण हे शौर्यधैर्याप्रमाणें' वगैरे. विश्वनाथानें शब्दार्थास काव्याची मूर्ति म्हटलें आहे. शब्दार्थाचें काव्यशरीरत्व याप्रमाणें सर्वप्रसिद्ध असतांही काव्याची व्याख्या करितांना या शब्दार्थासच काव्यत्व देण्याची प्रवृत्ति बरीच दिसून येते. एकाद्या मनुष्याचें वर्णन करितांना, तो गोरा आहे कीं काळा आहे, उंच आहे, कीं ठेंगू आहे, असें त्याच्या शरीराचें वर्णन, त्याचें वर्णन म्हणून आपण करितों त्याप्रमाणेंच

काव्याच्या व्याख्येसंबंधी आहे. भामहाने 'शब्दार्थ मिळून काव्य होतें' असे म्हटले आहे. रुद्राने 'शब्दार्थ म्हणजेच काव्य' असे म्हटले आहे. काव्यास वक्र म्हणणाऱ्या कुन्तलानेही 'शब्द आणि अर्थ मिळून वक्र अशा बन्धांत असतां काव्य होतें' अशी आपल्या काव्याची व्याख्या दिली आहे. मम्मटाची व्याख्या प्रसिद्ध आहे. 'इतरही ग्रंथकारांनी ही बाह्यांगवर्णनप्रधान व्याख्याच दिली आहे. परंतु यामुळे काव्याचे आत्मभूत तत्त्व कोणते याचा उल्लेख मात्र बहुतेक गळला आहे. काहींनी तो विवेचना-मध्यें केला आहे, तर काहींनी कोठेंच केला नाही. विश्वनाथाने मात्र काव्याच्या व्याख्येत काव्यतत्त्वासच प्राधान्य दिले आहे. ते कसे काय आहे तेच आता आपल्यास पाहणें आहे.

परंतु काव्याच्या आत्म्याचा विचार करण्यापूर्वी तत्सदृश अशा दुसऱ्या एका गोष्टीचा विचार करणें आवश्यक आहे. आत्मा शब्दाबरो-
जीवित व आत्मा
बरच जीवित हा शब्दही त्याच अर्थी कित्येक वेळां उप-
योजिला जातो. उदाहरणार्थ, विद्यानाथाने 'जीवितं व्यंग्यवैभवम्' असे म्हटले आहे; अमिपुराणहि 'रस एवात्र जीवितम्' असा उल्लेख करिते. जीविताचा व आत्म्याचा निकट असा साहचर्यसंबंध असतो हें खरें आहे. आत्म्याचे एकाद्या वस्तूमधील अस्तित्व जीवावरूनच अनुमित होतें. दोघेहि एकदमच शरीरांतून नाहीसे होतात असे आपण म्हणतो. तथापि जीवित आणि आत्मा या दोन वेगवेगळ्या गोष्टी आहेत असे आपण समजतो. त्यांतहि आत्मा हा जीविताचें कारण आहे असा कारणकार्यभाव आपण मानितो. म्हणजे या दोन गोष्टी एक नसून भिन्न आहेत असे सामान्य तऱ्हेने जीवित व आत्मा याविषयीचें आपलें मत असतें. हीच गोष्ट काव्यप्रान्तांतही आहे असे म्हणणें माग आहे. म्हणून वर म्हटल्याप्रमाणें आत्मा व जीवित हे शब्द जे एकाच अर्थाने वापरले जातात त्यांत घूक होते. काव्य ही एक कला आहे व तिचें शिल्प, चित्रलेखन, नर्तन इत्यादि इतर ललितकलांबरोबर साधर्म्य आहे. या साऱ्या कलांचें अस्तित्व त्यांतील सौन्दर्यदर्शनावर अवलंबून आहे. ललितकलेचें कोणतेंहि काम सुंदर असलेंच पाहिजे. नाही तर त्यास किंमत नाही. तसेंच कोणतेंहि काव्य हें सुंदर असलें पाहिजे. याच सौन्दर्यास साहित्यशास्त्रांत अनेक निरनिराळीं नांवें दिली आहेत. कोणी त्यास वैचित्र्य म्हणतो, कोणी विच्छित्ति असे म्हणतो, कोणी चमत्कार असे नांव देतो. चारुत्व, शक्त्य, सौन्दर्य अशीही दुसरी नांवें आहेत. काव्याची कसोटी म्हणून या विच्छित्तीचेंच फार म्हणव आहे. किंबहुना काव्याचा प्राण अथवा जीवित अशी ती आहे. परंतु सौन्दर्य हें काव्याचें जीवित झालें तरी तें त्याचा आत्मा होऊं शकत नाही. जीविताचें कारण आत्मा असे आपण समजतो हें मागें सांगितलेंच आहे. त्याप्रमाणेंच काव्यांत दिसून

येणाच्या सौन्दर्याचे कारण म्हणजेच त्याचा आत्मा असें समजणें योग्य होईल व याच दृष्टीनें आपल्यास शोध करणें आहे. खरें सौन्दर्य आलें कीं, आत्मभूत वस्तु तेथें असली पाहिजे हें उघड आहे. आत्मा नसेल तर जीवित म्हणजे येथें खरें सौन्दर्यही असणार नाही. याप्रमाणें सौन्दर्य व त्यापासून होणारा आल्हाद यांच्या साहाय्यानें काव्याच्या आत्म्याची चर्चा करणें सोईचें होईल.

शब्द व अर्थ हे आपल्या शुद्ध स्वरूपांत आल्हाद देऊं शकतीलच असें नाही हें

अलंकार

मार्गे सूचित केलेंच आहे. शास्त्रीय वाङ्मयांत शब्द व

त्याचा अर्थ यांचें कितीही महत्त्व असलें तरी त्यापासून

सहृदयास आल्हाद होईलच असें नाही. फारच झाल्यास त्याच्या बुद्धीस होईल, हृदयास नाही. तेव्हां काव्यांत या नुसत्या शब्दार्थाखेरीज असें कांहीं तरी पाहिजे कीं, ज्यामुळे तें शास्त्रीय वाङ्मयापासून भिन्न होईल. तें कांहीं म्हणजे सौन्दर्य होय. परंतु हें बाह्य तसेंच आन्तरही असू शकतें. साहित्यशास्त्राच्या प्रथमावस्थेंत या काव्यतत्त्वाची जेव्हां निश्चित अशी कल्पना आली नव्हती तेव्हां या बाह्यांगसौन्दर्यावरच भर देण्यांत आला असल्यास त्यांत नवल नाही. भामह, दण्डी, उद्भट व वामन या आद्य ग्रंथकारांनीं काव्याची चर्चा करितांना अलंकार व रीति या बाह्यांगांचाच विचार प्रामुख्यानें केला आहे. पद्विच्या तिघांनीं तर काव्याच्या आत्म्याची निराळी अशी चर्चा केलीच नाही. काव्यापासून आल्हाद मिळाला पाहिजे एवढी एक गोष्ट त्यांना माहीत होती. तो कशापासून मिळतो याचा विचार करितांना प्रथम बाह्य सौन्दर्याकडेच लक्ष जाणें साहजिक होतें; व म्हणूनच शब्द व अर्थ यांचे अलंकारच काव्यतत्त्व समजले जाऊं लागले. व त्या दृष्टीनेंच काव्याची चर्चा अधिक होऊं लागली. अर्थात् अलंकार म्हणजेच काव्याचा आत्मा असें वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथकारांनीं कोणीच म्हटलें नाही. तथापि त्यांच्या चर्चेस जें महत्त्व भामह व उद्भट यांनीं दिलें त्यावरून अलंकारच काव्यांत सर्वश्रेष्ठ असें तत्त्व आहे अशी त्यांची समजूत होती असें म्हणण्यास हरकत नाही. मम्मटांनं मोठ्या कष्टानें काव्य क्वचित् निर्लंकृत असलें तर चालेल अशी जी कबुली दिली त्यांतला अर्थ तरी हाच. अलंकारावांचून काव्य होऊं शकणार नाही हीच समजूत त्यांच्या बुद्धीशी होती. शब्दालंकारानें किंवा अर्थालंकारानें काव्यास कांहींशी शोभा येते हें कोणासही नाकबूल करितां येणार नाही. पदला जेत्यानें आल्हाद होतो तर त्यांतच काव्य आहे अशी समजूत होणें आजहि शक्य आहे. जयदेव कबीची कवि म्हणून प्रसिद्धि याच गुणावर मुख्यतः अवलंबून आहे. परंतु सध्या सहृदयास बाह्यांग किंवा त्याचें सौन्दर्य यापासून फारसा आनंद होत नाही; किंबहुना नुसत्या बाह्यांगसौन्दर्यास तो सौन्दर्य म्हणावयासही तयार होणार नाही. म्हणून नुसत्या शब्दाच्या पाठीमागे जाऊन अर्थवैचित्र्याकडे दृष्टि जाणें साहजिक होतें. 'धीरसमीरे यमुनातीरे वसति वने वनमाली' यासारख्या पंक्तींनीं कानांस व त्यांमार्फत

हृदयास काहीसा आल्हाद झाला, तरी ' हितभुक् मितभुक् सोऽरुक् ' सारख्या शास्त्रीय विषयातील वचनंमध्यही हे अनुप्रासात्मक पदलालित्य असूनही तितकाही आल्हाद होऊ शकत नाही हे कळल्यावर नुसत्या शब्दावरून अर्थाकडे दृष्टि बळते. इष्टार्थच पण तो. निरनिराळ्या आल्हाददायक प्रकारांनीं वर्णिला असतां आनंद होतो. ' तुझे मुख सुंदर आहे ' हाच इष्टार्थ ' तें चंद्रासारखें आहे, ' ' चंद्र सकलंक तर तुझे मुख अकलंक आहे ' ' तें कमल आहे कीं चंद्र आहे असा संदेह उत्पन्न झाला ' इत्यादि प्रकारांनीं सांगितला असतां आल्हाददायक होतो; तेव्हां हे निरनिराळे प्रकार किंवा तसें वर्णन हेंच काव्याचें इतरां-पसून त्यास निराळें ठराविणारें असें तत्त्व वाटलें तर आश्चर्यकारक नाही. हे अलंकार शास्त्रीय वाङ्मयांत योजितां येत नाहींत. योजिल्यास हास्यास्पद होतीलच, पण शिवाय शास्त्रीय वाङ्मयाचा मूळ उद्देश जो निश्चितता व अर्थाची यथार्थ अभिव्यक्ति, तो साध्य होणार नाही. तेव्हां काव्यांत व इतर वाङ्मयांत दिसून येणारा हा मुख्य भेदच काव्य-तत्त्व वाटूं लागला.

अलंकाराविषयीच्या या सामान्य समजुतीस कुन्तक अथवा कुन्तल यानें शास्त्रीय

उपपत्तीचें स्वरूप दिलें. साऱ्या अलंकारांस सामान्य अस-

वक्रोक्ति

णारी एक गोष्ट म्हणजे वक्रोक्ति होय. कुन्तक द्विची

व्याख्या ' विदग्ध लोकांची बोलण्याची पद्धति ' अशी करितो. वक्रोक्ति या शब्दाचा साधा अर्थ ' बांकडें, सरळ नसेल असें बोलणें '. म्हणजे वर दर्शविलेले, साधाच इष्टार्थ अप्रत्यक्ष तऱ्हेनें सांगण्याचे प्रकार. अशा तऱ्हेचें बोलणें विदग्ध लोकांनाच साधणार, व अप्रत्यक्ष किंवा परोक्ष बोलणें देवांनाहि प्रिय आहे. परोक्षप्रिया इव हि देवाः. मग रसिकांना असणारच, या आधारावरच कुन्तलानें आपला ' वक्रोक्तिजीवित ' हा ग्रंथ लिहिला व त्यांत सर्व तऱ्हेचे प्रकार बसविले. वर्ण, पदे, वाक्ये, प्रकरणे, प्रबन्ध, रीति अथवा मार्ग या साऱ्यांमध्यें वक्रता कशी असूं शकते याचें सोदाहरण विवेचन केले आहे.

वक्रोक्तीची ही उपपत्ति वसविण्यांत कुन्तलास भामह्याचा बराच आधार मिळाला

आहे. परंतु भामह हा अतिशयोक्तीसच वक्रोक्ति असें

वक्रोक्तिस जुने आधार

म्हणतो. व पुढें ' या वक्रोक्तीनें अर्थ शोभून दिसतो व

हीशिवाय अलंकारच शक्य नाही ' असें म्हणतो. अतिशयोक्ति या अलंकाराचें स्वरूप भामहानें सर्वसामान्य अतिशयोक्तीचेंच दिलें असून तिच्या काहीं विशिष्ट प्रकारांच

१. वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभङ्गीभणितिरुच्यते

व. जी. १-११

२. सैषा सर्वेव वक्रोक्तिरनयाथो विभाव्यते,

यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलङ्कारोऽनयाविना । भा. लं. २-८५

तें अलंकारत्व नियत केले नाही.^१ वक्रोक्ति व अतिशयोक्ति यांचें स्वरूप बहुतेक एकच आहे. कांहींतरी अतिशयोक्ति असल्याखेरीज बहुधा वक्रोक्ति होऊंच शकत नाही. तेव्हां आमहानें अतिशयोक्तिसच वक्रोक्ति म्हटलें आहे हें कांहीं वावगें नाही. दण्डीचेही मत आमहासारखेंच दिसतें.^२ त्यानें वाक्याचे दोन वर्ग पाडून एकांत फक्त स्वभावोक्ति व दुसऱ्यांत सारें इतर अलंकारमय वाक्य घातलें आहे.^३ आमहानें वक्र हा शब्द काव्यासच बरेच ठिकाणी लावलेला आहे. (भा. लं. १-३०, १-३४, १-३६,) मम्मटानेही अतिशयोक्ति हा अलंकार इतर अलंकारांचा प्राणभूत आहे असें म्हटलें आहे. तेव्हां अतिशयोक्ति असो किंवा वक्रोक्ति असो त्यांच्या अर्थात फारसा भेद नाही, ती काव्याचें मुख्य तत्त्व आहे अशा तऱ्हेचें मत बरेच जोरदार तऱ्हेनें पुढें मांडिलें जात असे हें उघड आहे.

परंतु काव्यतत्त्वाविषयी अधिकाधिक खोल विचार जेव्हां होऊ लागला तेव्हां

अलंकारावर समाधान होईना. शब्दालंकार काय किंवा अलंकार व वक्रोक्ति यांचा अपूर्णता अर्थालंकार काय, या काव्याच्या बाह्यांगासच शोभा

देणाऱ्या गोष्टी आहेत व त्यांपासून थोडा फार आल्हाद

होत असला तरी काव्याचें आत्मत्व त्यास देणें योग्य होणार नाही. खरें तत्त्व त्यांहून निराळेंच आहे. हे दोनही प्रकारचे अलंकार नसतानाही आल्हाददायक रचना अनेक वेळां करितां येणें शक्य आहे. मम्मटाच्या मताप्रमाणेही निदान कांहीं ठिकाणी तरी शक्य आहे. तेव्हां खरें काव्यतत्त्व या अलंकारांत नाही. दुसरीकडे कांठेंतरी पाहिलें पाहिजे अशा प्रकारचे विचार सुरू झाले असल्यास नवल नाही. आत्मा हा बाह्यशरीरापेक्षा निराळा असतो, शब्द किंवा त्यांचा वाक्यार्थ काव्याच्या शरीरांतच अन्तर्भूत होतात, तेव्हां शब्दार्थांना शोभा आणणारे धर्म किंवा असें कांहीं (वक्रोक्तिप्रमाणें) तत्त्व हेही बाह्यशरीरसंबद्ध आहे, अशी कल्पना झाली. यामुळे गुणदोषांतकेंही स्थान अलंकारांस उरलें नाही; त्यांस शरीरास शोभा देणाऱ्या दागिन्यांची किंमत प्राप्त झाली. अन्यालोककारांनीं तर त्यांस काव्यप्रान्तांतही प्रवेश दिला नाही. ज्या काव्यांत अलंकार आहेत पण कोणत्याही प्रकारचा ध्वनि नाही तें काव्य नव्हे, तें चित्रकाव्य म्हणजे नकली काव्य होय. निव्वळ भाषेचा विलास म्हणजे काव्य नव्हे. त्यामुळे काव्याच्या शरीरास व त्यामुळे एकंदरीत काव्यास थोडी फार शोभा येईल हें खरें, परंतु तो विलास हा काव्य वा आत्मा नव्हे; त्याचें स्थान शरीरांतच आहे, एवढीच त्यांची योग्यता आहे, असेंच मत पुढें प्रसृत झालें.

१. निमित्ततो वचो यत्तु लोकातिक्रान्तगोचरम्

मन्यन्तेऽतिशयोक्तिं तां अलङ्कारतया यथा । भा. लं. ७८१

२. विवक्षा या विशेषस्य लोकसीमातिवर्तिनी । का. द. २-२१४

३. द्विधा भिन्नं स्वभावोक्तिर्वक्रोक्तिश्चेति वाक्यम् । का. द. १ परि. २

हीस जवळच अशी काव्याच्या आत्म्याविषयीची दुसरी एक उपपत्ति पुढे

रीति

आणली गेली. हिचें श्रेय वामन या ग्रंथकारासच दिलें पाहिजे. किंबहुना 'काव्याचा आत्मा' हा शब्दप्रयोग

प्रथम त्यानेच वाङ्मयांत सुरू केला असें म्हणण्यास हरकत नाही. शब्द व अर्थ यांच्या अलंकारांप्रमाणेच याही अंगाचा संबंध काव्यशरीराकडेच आहे. हे अंग म्हणजे रीति होय. इंग्रजीत जोस साधारणपणे Style असें म्हटलें जातें तीच काव्याचा आत्मा आहे असा वामनाचा सिद्धान्त आहे. 'रीति काव्याचा आत्मा आहे आणि विशिष्ट प्रकारची अशी शब्दरचना म्हणजे रीति होय' असें त्याचें मुख्य सूत्र आहे. वामनाच्या मतें या रीति वैदर्भी, गौडी व पाञ्चाली अशा तीन प्रकारच्या आहेत. शब्द व त्यांचे अर्थ या काव्य-शरीरास त्यांच्या विशिष्ट रचनेनेच आल्हाददायक असें स्वरूप प्राप्त होतें असें त्यांचें म्हणणें आहे. व यापासून आल्हाद होतो म्हणून हे काव्याचें मुख्य तत्त्व आहे, हीच त्याची विचारसरणी आहे. वामनाचे आधीं दण्डीनें गौडी व वैदर्भी या दोन मार्गांचा उल्लेख केला आहे. दोघांच्याही मते या शब्दांच्या काहीं गुणांवर अवलंबून आहेत. हे गुण वामनानें दण्डीवरून किंवा दोघांनींही भरतापासून घेतले असण्याचा बराच संभव आहे. तिघांनींही गुणांची संख्या एकच म्हणजे दहा ही घेतली आहे. तिघांच्या मते त्यांचे अर्थ निरनिराळे असले तरी त्यांचीं नांवें बहुधा एकच आहेत. ते गुण पुढील प्रमाणें होत. १ श्लेष, २ प्रसाद, ३ समता, ४ माधुर्य, ५ सुकुमारता, ६ अर्थव्यक्ति, ७ उदारता, ८ ओज, ९ कांति व १० समाधि. (या गुणांची सविस्तर चर्चा पुढें होईल.) हे गुण काव्यांत ज्या प्रमाणांत सांपडतील त्याप्रमाणें त्यांची रीति ठरते. विशेषतः वर उल्लेखिलेले गुण जितके ज्या रीतीमध्ये सांपडतील ती तितकी वैदर्भी रीति होईल. तिच्या उलट गौडी व या दोहोंच्या मध्ये असेल तर ती पाञ्चाली होईल, अशी वामनाने व्यवस्था केली आहे. हे गुण दण्डीनें काहीं अर्थांचे व काहीं शब्दांचे असे दिले आहेत. वामनानें हे शब्द व अर्थ दोहोंचेही आहेत असें म्हटलें आहे, व त्यांचे दोन्ही तन्हांनीं विवेचन केलें आहे. रीतीचें सामान्य स्वरूप या प्रकारचें आहे.

परंतु काव्याचा आत्मा म्हणून या रीतीचें महत्त्व पुढें कोणीही मान्य केलें नाहीं.

रीतींची अपूर्णता कारण जो आक्षेप अलंकारांवर घ्यावयाचा तोच येथेही घेतां येतो. शब्द व अर्थ यांपेक्षा या रीतीचें स्वरूप फितीही

सूक्ष्म व आल्हाददायक असलें तरी तें अखेर या बाह्यशरीरावरच अवलंबून असावयाचें. शरीराच्या नाक, डोळे, कपाळ, हातपाय इत्यादि अवयवांची ठेवण अत्यंत सुंदर झाली तरी ती शेवटी या अवयवांवरच अवलंबून आहे. त्यांची विशिष्ट प्रकारची

१. रीतिरात्मा काव्यस्य, विशिष्टा पदरचना रीतिः (काव्या. सू. अधि. १ अध्याय २ सू. ६४)

रचना म्हणजेच ठेवण अथवा रीति. वर सांगितलेल्या १० गुणांप्रमाणे नाकाचा सरळपणा, ढोळ्यांचा मोठेपणा व काळेपणा, कपाळाचा रुंदपणा, हातापायांचा सडपातळपणा इत्यादि गोष्टी अगदी उत्तम असल्या व त्यांचा मिलाफ अगदी योग्य तऱ्हेने झाला असला तरी अखेर हे सौन्दर्य बाह्य व शरीरगत आहे; यामुळे काव्याचे बाह्यस्वरूप चांगले दिसेल. पण अंतरंगासंबंधी काय समजणार ? किंवा वर सांगितलेले गुण अंतरात्म्याचे असले तरी त्यांचा आश्रयीभूत गुणी कोणीतरी निराळाच असला पाहिजे हे निर्विवाद आहे. अंतरंग-गुणांच्या विविध मिश्रणाने मनुष्याचा स्वभाव बनला असला तरी स्वभाव हाच आत्मा असे जसे आपण म्हणू शकत नाही, त्याप्रमाणेच वर सांगितलेल्या गुणांच्या मिश्रणाने होणारी शब्दार्थाची रचना म्हणजेच रीति हीही काव्याचा आत्मा समजणे योग्य होणार नाही. या रीतीचाही संबंध काव्यशरीराकडेच किंवा फारच झाल्यास काव्यात्म्याच्या काही गुणांकडेच लागतो हे उघड आहे.

म्हणूनच या गुणांचा व रीतींचा उल्लेख पुढे निरनिराळ्या लेखकांनी केला असला तरी ते एक काव्यचर्चेचे अंग म्हणूनच होय. मुख्य तत्त्व कांळरिज्जीच्या व्याख्या म्हणून नव्हे. वामनाच्या या व्याख्येचे सुप्रसिद्ध इंग्रजी टीकाकार कोलरिज्ज याने केलेल्या काव्याच्या व्याख्येशी बरेच साधर्म्य आहे. त्याची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आहे. The best words in the best order (इथार्थ उत्तम तऱ्हेने व्यक्त करणारे व सर्वात चांगल्या पद्धतीने मांडिलेले शब्द म्हणजेच काव्य होय.) सर्वात चांगल्या तऱ्हेची रचना (The best order) म्हणजेच वामनाची वैदर्भी रीति होईल, व सर्वात चांगले शब्द म्हणजे ओज, प्रसाद, माधुर्य इत्यादि शब्दांच्या व अर्थाच्या गुणांनी युक्त असे शब्द होत. परंतु यांत शब्दांनी व्यक्त अथवा ध्वनित होणारी गोष्ट कोणती हे मात्र सांगितले नाही. इष्टार्थ व्यक्त करण्याचा सर्वोत्तम मार्ग म्हणजे काव्य अशी कल्पना केली नाही तर काव्य असे जगांत एकच होईल. प्रतिपादित इष्टार्थ निरनिराळे मानिले म्हणजे हे सर्वोत्तम मार्ग अर्थात् काव्ये पुष्कळ होऊ शकतील. परंतु इष्टार्थ हा या शब्दरचनेतून निराळा आहे. ही शब्दरचना त्याचे केवळ शरीर होईल. यावरून कोलरिज्जने केलेली व्याख्या काव्याच्या बाह्यस्वरूपास अनुलक्षून आहे, अन्तः-स्वरूपास नव्हे. जॉन डिकवॉटर या आधुनिक कविटीकाकाराने काव्याची हीच व्याख्या सच न तिचे जे विवेचन केले आहे' त्यावरून या व्याख्येचा उद्देश काव्याचा नाटक व कादंबरी या ललितवाङ्मयाच्या इतर प्रकारांपासून भेद दर्शविण्याचाच दिसतो. आमच्याकडे नाटक अथवा कादंबरी दोनही काव्यांतच समाविष्ट झाल्याने असा काही भेद दर्शविण्याचा वामनाचा हेतु असावा असे म्हणता येत नाही. काव्याच्या बाह्य-स्वरूपासंबंधानेच वामनाची ही व्याख्या असती तर हरकत नव्हती, परंतु काव्याचा

आत्मा म्हणून जेव्हा वामन रीतीची स्थापना करून पाहतो तेव्हा इतरांचा त्याच्याशी भ्रतभेद होणे साहजिकच आहे. संस्कृत आलंकारिकांत अलंकारांइतकंही महत्त्व रीतीस राहिलं नाही. याचें कारण रीतीचें स्वरूप अलंकारापेक्षां सूक्ष्म असल्याने त्याचें महत्त्व डोळ्यांत भरत नाही हें आहेच, पण त्याचा प्रवेश अंतरंगांत नसून, बाह्यस्वरूपाशीच त्याचा संबंध आहे हें होय.

तेव्हा अलंकार व रीति या दोहोंपेक्षांही कांहींतरी निराळें व जडताविरहित स्व-

औचित्य

पाचें तत्त्व काव्याचा आत्मा म्हणून शोधिलें पाहिजे व पुढें

त्याकडेच संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांची दृष्टि बळली. यामध्यें

ध्वनिसिद्धान्तास पहिलें स्थान दिलें पाहिजे. तथापि त्यानंतर पुढें आलेल्या एका उपपत्तीचा विचार येथें आधीं केल्यास बरें. ही उपपत्ति जवळजवळ अगदीं स्वतंत्र अशी आहे. क्षेमेन्द्र हा हिचा पुरस्कर्ता होय. त्यानें आपल्या 'औचित्यविचारचर्चा' या स्वतंत्र ग्रंथांत ही सविस्तर अशी पुढें मांडिली आहे. त्याचें म्हणणें असें: औचित्य हें एखाचें जीवित आहे, व त्यामुळेच काव्यास शोभा येते.^१ कोणचीही गोष्ट उचित असेल तरच ती खलून दिसते, नाहीतर सारा विरस होतो. कोणत्याही काव्यांत हें अगदीं आवश्यक असें आहे, त्यावांचून भागणार नाही. तेव्हा काव्यामध्ये हें औचित्यच मुख्य तत्त्व आहे. औचित्याची व्याख्या फारशी गुंतागुंतीची नाही. योग्य, साजेसी, शोभणारी अशी गोष्ट म्हणजे उचित गोष्ट होय, ती तशी असणें म्हणजे औचित्य होय.^२ उचित गोष्ट कोणची हें ठरविणें अर्थात् सहृदयच जाणू शकतात व त्यांच्यावरच तें लोंपविलें पाहिजे. औचित्याची ही एवढी महती क्षेमेन्द्रास ध्वन्यालोकानें आधींच घालून दिलेल्या एका सूत्रमय श्लोकावरूनच सांगतां आली. त्या श्लोकाचा सारांश असा. अनौचित्याखेरीज रसभंगाचें दुसरें कोणतेंही कारण नाही.^३ उचित म्हणून जें प्रसिद्ध आहे तेंच आपल्या काव्यांत घालणें हीच रसोत्पत्तीची मुख्य गुरुकिल्ली आहे. याच श्लोकाचा आधार घेऊन क्षेमेन्द्रानें आपला ग्रंथ रचिला. त्यांत क्रमानें प्रत्येक प्रकारच्या औचित्याची चर्चा केली आहे. पद, वाक्य, प्रबन्धार्थ, गुण, अलङ्कार, रस, काल, देश जाबरोबर क्रिया, कारक, लिङ्ग, वचन, उपसर्ग यांचेंही औचित्य कसें असतें व अनौचित्य कसें असतें याची सोदाहरण चर्चा त्यानें केली आहे.

१. औचित्यस्य चमत्कारकारिणश्चारुचर्वणे ।

रसजीवितभूतस्य विचारं कुरुतेऽधुना । औ. वि. च. का. ३.

२. उचितं प्रादुराचार्याः सदृशं किल यस्य यत् ।

उचितस्य च यो भावस्तदौचित्यं प्रचक्षते । औ. वि. च. का. ७

३. अनौचित्यादृते नान्यद्वसभङ्गस्य कारणम् ।

प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा । ध्वन्या. पृ. १४५.

परंतु औचित्याच्या महतीचें वर्णन करण्यांत इतर कोणीही भाग घेतला नाही.

स्वतः आनन्दवर्धनाचार्यांनीही त्याचें इतकें स्तोम माज-

औचित्याचें गुणत्व विलें नाही. त्याचें कारण एवढेंच की, त्याचें कितीही महत्त्व

असलें तरी त्यास काव्यांतील मुख्य तत्त्व म्हणतां येणार

नाहीं. तो एक काव्याचा मुख्य गुण आहे. आणि शब्दार्थावर अवलंबून असणाऱ्या रीती व

अलंकार यांच्या इतकें जड व स्थूल स्वरूप त्यांस नसलें तरी स्वतंत्र असें अस्तित्व त्यांस

नाहीं. वर उल्लेखिलेल्या साऱ्या गोष्टींचा तो एक गुण आहे. त्याचा गुण इतर गोष्टी होऊं

शकत नाहीत. औचित्य हें गुणांचा आश्रयीभूत जो गुणी तो होऊं शकत नाही. काव्याचें

मुख्य तत्त्व असें गुणीभूत असतां कामा नये. त्यास आपलें असें अस्तित्व पाहिजे. तेव्हां

क्षेमेत्राची ही उपपत्ति इतरांस मान्य झाली नाही हें साहजिकच होतें. तथापि एक दिशा

किंवा प्रयत्न या दृष्टीनें तिचा उल्लेख करणें आवश्यकच आहे.

यापुढील महत्त्वाची उपपत्ति म्हणजे ध्वनिकारांची होय. त्यांनीं पुढें मांडिलेल्या

या ध्वनिसिद्धान्ताचें आनन्दवर्धनाचार्यांनीं अधिक विवेचन

ध्वनि

करून त्यास मान्यता मिळवून दिली. त्यास अभिनवगुप्ता-

चार्यांनी आपल्या बहुमोल टीकेची जोड देऊन त्याचें साहित्यशास्त्रांतील स्थान अढळ केलें.

या ध्वनितत्त्वाचें स्वरूप स्वतः ध्वनिकारांनीं पुढीलप्रमाणें वर्णन केलें आहे. 'सहृदया-

ल्हादक अशा काव्याचा अर्थ दोन प्रकारचा असतो. एक वाच्य व दुसरा प्रतीयमान

अथवा व्यङ्ग्य. त्यांत वाच्यार्थ हा उपमादि प्रकारांनीं अनेकांनीं बर्णिला आहे. परंतु प्रतीय-

मान अर्थ कोहीं निराळ्याच प्रकारचा असा महाकवींच्या काव्यांत दिसून येतो, व त्यामुळें

प्रत्येक अवयवाच्या सौन्दर्यापेक्षां निराळें असें सौन्दर्य काव्यास येतें. हाच काव्याचा

आत्मा होय.' याचें अधिक विवेचन करितांना आनन्दवर्धन म्हणतात:-'हा प्रतीयमान अर्थ

पुष्कळ वेळां वाच्यार्थापेक्षां निराळा किंवा विरुद्धही असूं शकतो. परंतु वाच्यार्थावरूनच

तो अखेर प्रतीत होतो. वाच्यार्थरूपी शरीरावर तो अवलंबून असला तरी त्यापासून तो

भिन्न असतो, सूक्ष्म असतो व तो असल्याखेरीज काव्यास चारुत्व अथवा काव्यत्व येत नाही,

म्हणून तो काव्याचा आत्मा म्हणून योग्य होतो.' हा ध्वनित अर्थ देशकालपरत्वे वाटेला तसा

बंदवूं शकतो; त्यास निर्वध नाही, इतका तो तरल व सूक्ष्म आहे. उदाहरणार्थ, 'सूर्य

मावळ ग' या एकाच वाक्यावरून निरनिराळ्या व्यक्तींस किती निरनिराळे अर्थ प्रतीत

होतील तें पहा. एकाद्या गुराख्यास गुरें घराकडे परत वळविण्यासंबंधी सूचना होईल.

एखाद्या धार्मिक कर्मठास 'आतां संध्या करण्याची वेळ आली आहे; चोरांना 'आतां

आपल्या चोरीच्या उद्योगास लागण्याची वेळ झाली आहे; अभिसारिकेस अभिसरण

करण्याची, 'कुणास्तव कुणीतरी' घरीं वाट पहात असेल तर त्यास 'आतां यावयाची वेळ

झाली' अशी; तर चक्रवाकांस विरहाची, अशा अनेक प्रकारच्या निरनिराळ्या सूचना होतील. या सूचना 'सूर्य मावळला' या दोन शब्दांच्या वाच्यार्थात नाहीत, तरी पण त्या या दोन शब्दांवरूनच आल्या आहेत. हा जो अर्थ या दोन शब्दांस आला आहे त्यासच ध्वनि असे म्हणतात. यामुळे त्यांस काव्यत्व आले आहे. पुष्कळ वेळां वाच्यार्थापेक्षा ध्वनि अगदीच विरुद्ध होतो. घरच्या मंडळींनीं डोळ्यांत पाणी आणून सद्गदित कंठानें गावास जाण्यास दिलेल्या परवानगीचा अर्थ 'जाऊ नका' असाच असतो. शकुंतलेनें आपल्या मैत्रिणीस दिलेल्या 'असंबद्धप्रलापिनी' या विशेषणाचा अर्थ 'बरोबर, खरेंच बोलत आहेस,' असाच घ्यावयाचा आहे. याप्रमाणें या ध्वन्यर्थीचें सामान्य स्वरूप आहे.

हा ध्वनि तीन प्रकारचा असतो. वस्तुध्वनि, अलंकारध्वनि व रसध्वनि हे ते तीन भेद होत. पैकीं वर सांगितलेली उदाहरणें वस्तुध्वनीची ध्वनिप्रकार

झालीं. वस्तु म्हणजे कोणताहि एकादा वाक्यार्थ. वस्तूप्रमाणें एकादा अलंकारही जेव्हां ध्वनित होईल, वाच्य नसेल, तेव्हां दुसरा प्रकार होतो. पुढील उदाहरण ध्वनित प्रतीप अलंकाराचें आहे.

चिंता सरोजमनिची सगळी निमाली ।

झालें विशेष विधुबिबहि कान्तिशाली ॥

केला सुरू कलकलाट तसा पिकांनीं ।

गेलीस तूं इथुनि हें परिसूनि ऱ्हांनीं ॥ जगन्नाथ, करुणविलास.

वाच्य अलंकारापेक्षा ध्वनित अलंकार अधिक आनंद देतो हें खरें आहे.

परंतु या दोन्ही प्रकारापेक्षा तिसरा प्रकार महत्त्वाचा आहे. तो म्हणजे रसध्वनि.

रसध्वनीचें महत्त्व

काव्यांतील रस हा नेहेमी ध्वनित असतो अशी ध्वनि-

कारांची व त्यांच्या अनुयायांची कल्पना आहे. शृंगार,

वीर, करुण इत्यादि रस शब्दांनीं वाच्य नाहीत. शृंगार, वीर इत्यादि शब्द उच्चारल्यानें ते ते रस अनुभवास येत नाहीत. या रसांच्या विभाव, अनुभाव, संचारिभाव यांच्या वर्णनानें तो मनांत उत्पन्न होतो. हा कोणत्याहि एका विशिष्ट शब्दांचा अर्थ नसून साऱ्या वर्णनानें उत्पन्न होणारी ती एक मनांतील भावना आहे; म्हणून ती ध्वनित मानली गेली आहे. काव्यांत हा रसच मुख्य असल्यानें रसध्वनि हाच मुख्य व अत्युत्तम असा काव्यप्रकार गणला जातो. आनंदवर्धन म्हणतो, 'महाकवीचें मुख्य कर्तव्य म्हणजे या रसांनाच प्रमुखत्वे काव्यविषय करून त्यांना अनुकूल अशा तऱ्हेची शब्दांची व अर्थांची उपयोजना करणें हें होय.'^१ दुसऱ्या एका ठिकाणीं त्यानें असें म्हटलें आहे कीं ज्या कवीस काव्याची उत्तम प्रकारची सिद्धि करावयाची आहे त्यांस रसांखेरीज

१. अयमेवहि महाकवेर्मुख्यो व्यापारो यद्रसादीनेव मुख्यतया काव्यार्थीकृत्य तद्व्यक्त्यनुगुणत्वेन शब्दार्थानां चोपनिबन्धनम् । पृ. १८१.

इतर रचना मुर्खीच शोभणार नाही.^१ याचा अर्थ असा की इतर ध्वनिप्रकारांपेक्षा हाच एक प्रकार श्रेष्ठ आहे. अभिनवगुप्त तर रस हाच खरोखर काव्याचा आत्मा आहे. वस्तु व अलंकार यांचे ध्वनि रसाचे ठिकाणीच अखेर पर्यवसान पावतात असे स्वच्छ सांगिते.^२ यावरून रसध्वनीचें महत्त्व किती आहे हें लक्षांत येईल.

वरील विवेचनामध्ये कांहीं असमाधानकारक भाग आहेत. काव्याचा आत्मा म्हणून तीन भिन्न भिन्न गोष्टी दाखविणें योग्य होणार ध्वनि ही ज्ञानपद्धति आहे, नाही. या तीनही गोष्टींस सामान्य काय तर त्या प्रतीत होण्याची पद्धति. ध्वनि म्हणजे खरोखर इष्टार्थव्यक्तीची एक पद्धति आहे. या पद्धतीसच आत्मा असें म्हणता येणार नाही. शिवाय रसध्वनि म्हणजे काय असतं, हें सांगणें खरोखर कठीण आहे. म्हणूनच ध्वनिकारांनीही त्यास असंलक्ष्यक्रमध्वनि असें म्हटलें आहे. असंलक्ष्यक्रम म्हणजे ज्याच्या प्रतीतीची पद्धति लक्षांत न येण्याजोगी असते असा क्रम. ही पद्धति काय असते हें कळण्यास मानसशास्त्राची मदत घेतल्यावांचून चालणार नाही. वाचकांच्या मेंदूर काव्यांतील शब्दांची प्रतिबिंबे पडून त्या प्रतिबिंबांस संबद्ध अशा वस्तूंचें व भावनांचें ज्ञान इतर सदभासहित उत्पन्न होऊन वाचकांच्या मनांत एक विशिष्ट भावनासंघ वा समुदाय (Emotion) उत्पन्न होतो, व त्याच्या चर्चणानें उत्पन्न होणारी मनाची एक विशेष वृत्ति (Attitude) म्हणजेच रस होय अशी आधुनिक शास्त्राची मतप्रवृत्ति आहे. या सर्व प्रकारास ध्वनिसरणि असें म्हणावयाचें असल्यास ही सरणि रसांसच न लागतां सर्व प्रकारच्या ज्ञानास लागूं असल्यानें सारें ज्ञान ध्वनि म्हणूनच म्हटलें गेलें पाहिजे. ध्वनीच्या इतर दोन प्रकारांकडे पाहिल्यास ज्ञानाची मूळ पद्धति असा तिचा अर्थ होत नाही. ' सूर्य मावळला ' या शब्दांचा अर्थ ज्ञानपद्धतीप्रमाणें, ' सूर्य मावळला ' एवढाच होईल. पुढें व्यक्तिपरत्वे त्याचे अर्थ निराळे होतील. त्यास कारण देशकालपरिस्थिति होय. हीच गोष्ट अलंकारध्वनीची आहे. वर उल्लेखिलेल्या उदाहरणांत पहिली प्रतीति अलंकाराची न होतां त्या श्लोकांतील भावाची होते व तदनंतर अलंकाराची होते. रसप्रकारांमध्ये मात्र पहिली प्रतीति हीच रसाची होते. तेव्हा पहिल्या दोन प्रकारांत ध्वनि अथवा व्यंग्य याचा अर्थ पहिलें ज्ञान असा न घेतां, त्यापासून उत्पन्न होणारी पुढील अंतिम प्रतिपत्ति असा ध्यावयाचा व रसाचे बाबतींत मात्र पहिलीच प्रतिपत्ति ध्यावयाची असा भेद का ?

१. परिपाकवर्ता कवीनां रसादितात्पर्यविरहे व्यापार एव न शोभते. (ध्व. लो. २२१)

२. रस एव वस्तुत आत्मा, वस्त्वलंकारध्वनी तु सर्वथा रसप्रति पर्यवस्यते (लोचना पृ. २७)

3. I. F. Richards in *Principles of Literary Criticism*.

वैयक्तिकत्वाच्या ध्वनि अथवा स्फोट या मतांतही शब्दोच्चारानें वाच्यार्थाचीच जाणीव होते. शिवाय रस ध्वनित आहे असें समजूनही ध्वनि ही ज्ञानाची एक पद्धति आहे हें कोणास नाकवृल करितां येणार नाहीं. तें ज्ञान नव्हे. काव्यतत्त्व ज्ञान असलें पाहिजे, त्याची पद्धति नव्हे. त्या पद्धतीस महत्त्व नाहीं. तसें तें असतें तर स्वतः आनन्दवर्धनानें व अभिनवगुप्तानेंही रस हाच वस्तुतः आत्मा आहे असें म्हटलें नसतें. काव्यास कित्येक वेळां इष्टार्थ व्यक्त करण्याच्या या पद्धतीनें सादर्य येतें हें खरें आहे. म्हणूनच हेंच काव्य-तत्त्व आहे अशी समजूत होणें साहाजिक आहे. ती अशी एकदां ज्ञाल्यानें रसपरिपूर्ण अशा काव्यावरही ध्वनिपद्धति लादली गेली. ती रसज्ञानाचे बाबतींत बरोबर काम कशी देते हें सांगतां येणें शक्य नसल्यानें तीस असंलक्ष्यक्रम असें म्हटलें आहे. वस्तुतः वस्तु-ध्वनीतही शेवटीं पर्यवसान कोणची तरी भावना पोषित करण्यांत होतें. आनन्दवर्धनानें दिलेली सारीं वस्तुध्वनीचीं उदाहरणें कोणची ना कोणची तरी भावना व्यक्त करितात. ही भावना नसेल तर त्यास काव्यत्व येणार नाहीं.

म्हणून शेवटीं विश्वनाथाची काव्याच्या आत्म्याची रसविषयक उपपत्ति हीच

रस

खरी मानावी लागते. त्याचे मते वस्तु किंवा अलंकार

ध्वनित असले तरी त्यांस काव्यात्मत्व येऊं शकत नाहीं.

रस हाच काव्याचा आत्मा आहे हा सिद्धान्त त्यानें धैर्यानें व स्पष्टपणें पुढें मांडिला. अर्थात् यामध्ये त्याचें स्वतःचें असें नवीन फारसें नाहीं. भरतानें ज्याला चालना दिली, परंतु काव्याचें मुख्य तत्त्व म्हणून, अलंकार, रीति किंवा ध्वनि यांच्यापुढें त्याचें महत्त्व योग्य प्रमाणांत मान्य केलें गेलें नाहीं, तें त्यानें पुनः एकदां निर्भीडपणें पुढें मांडिलें एवढेंच. त्याचे आधींही अग्निपुराण, काव्यमीमांसा, अलङ्कारशेखर इत्यादि ग्रंथांत त्या त्या ग्रंथकर्त्यांनीं रस हाच आत्मा असें जरी आधींच लिहून ठेविलें असलें तरी अलंकारांनीं, विशेषतः ध्वनिसिद्धान्तानें दिपून जाऊन त्याची खरी योग्यता नीटशी लक्षांत येईनाशी झाली होती. आलंकारिकांनीं तर रसास अलंकारच म्हणण्यापर्यंत मजल नेली. तें पटत नाहींसें होऊन त्यास पुनः एकदां त्याच योग्य जागीं बसविण्यास विश्वनाथानें मदत केली म्हणूनच त्याचें नांव येथें घ्यावयाचें. रस हा ध्वनित असतो असें मात्र त्याचें अजूनही मत दिसतें. यामुळें या दोन उपपत्तींच्या अनुयायांनीं आपसांत तडजोड केल्या-सारखी दिसते. ध्वनिकारांनीं रसास सर्वांत अधिक महत्त्व द्यावयाचें व रससिद्धान्ताच्या अनुयायांनीं तो ध्वनि आहे असें म्हणावयाचें. तथापि एवढें स्पष्ट आहे कीं रस ध्वनित असो वा नसो, तोच काव्याचें मुख्य तत्त्व होतो. विश्वनाथानें दिलेलें काव्याचें लक्षण या विधानासच पुष्टि देतें. काव्य म्हणजे रसात्मक वाक्य ही त्याची व्याख्या स्पष्टपणें रसास आत्मत्व देते. वाक्यपदानें अर्थात् काव्यशरीराचाही उल्लेख त्यांत आला आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

काव्याबरोबर इतर कलांकडे दृष्टि फेकली तर या रससिद्धान्तास दुजोराच मिळेल.

इतर ललितकलांशीं
तुलना ।

शिल्प, चित्रकला, गायन, नर्तन, नाट्य इत्यादि ललितकलांचा आत्माही रसच आहे. एकाद्या शिल्पकृतीत किंवा चित्रा-

मध्ये एकादी भावना जर व्यक्त होत नसेल तर तें उच्च

कलेचें द्योतक समजलें जाणार नाही. कित्येक वेळां या भावनेकडेच लक्ष दिल्यानें बाह्यांग व्हावें तितकें सुंदर होऊं शकत नाही. बंगाली चित्रकारांचा पंथ किंवा आधुनिक शिल्पी एपस्टीन (Epstien) यांनीं दुसऱ्या बाजूस अतिरेक केला असला तरी त्यांत अंत-रंगाकडे तरी जास्त लक्ष पुरविल्याचें समाधान आहे. आणि खऱ्या सहृदयाचें त्यानेंच समाधान होतें. शिल्प, चित्रकला यांप्रमाणेंच नाट्य व नर्तन या कलांची स्थिति आहे. नाट्यांत भावनांचें अनुकरण व नर्तनांतही त्यांचेंच यथार्थ दिग्दर्शन हें आवश्यक आहे. गायनासंबंधानेही तेंच. हृदयांतील सुप्त भावना जागृत करण्याचें कार्य जर त्यानें झालें नाही तर तें कितीही शास्त्रशुद्ध असो, नीरस, निर्जीव असें वाटल्याशिवाय राहणार नाही. याप्रमाणें साऱ्या ललितकलांचें जीवित ज्या एका गोष्टीवर अवलंबून आहे ती गोष्ट म्हणजे भावना किंवा रस हा काव्याचाही आत्मा होईल हें निराळें सांगावयास पाहिजे असें नाही.

येथवर काव्यशरीर व काव्याचा आत्मा यांविषयींची चर्चा केली व शेवटीं विश्व-

नाथाची व्याख्या ही साधारणपणें योग्य अशी व्याख्या
समारोप म्हणून तीस मान्यताही दिली. परंतु एवढ्यानें काव्याची

संपूर्ण कल्पना आली असें नव्हे. ती येण्यास काव्यांतील गुण, दोष, अलंकार व रीति यांची माहिती होणे आवश्यक आहे; व ती माहिती कमानें पुढें येणारच आहे. या साऱ्या गोष्टींच्या समुच्चयानें काव्यासंबंधी जी कल्पना होईल तीच अखेर काव्याची खरी व्याख्या. काव्याच्या लक्षणाचें हें प्रकरण येथेंच पुरें करून काव्यासंबंधींच्या इतर आनु-षंगिक प्रकरणांचा विचार यापुढें करणें योग्य होईल; परंतु असें करावयाचे आधीं थोडक्यांत कांहीं संस्कृत व इंग्रजी व्याख्यांची परिशिष्टरूपानें चर्चा करणें फायद्याचें होईल.

प्रकरण पहिले



परिशिष्ट १ ले

काव्याच्या जुन्या संस्कृत व्याख्या

१. शरीरं तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली ।—दण्डी, काव्यादर्श १-१०

दण्डीने येथे काव्याच्या मुख्य तत्त्वाविषयी कांहीं विचार न करितां काव्याचे बाह्य स्वरूपच वर्णन केले आहे. यांत आत्म्याचा कांहीं उल्लेख आला नाही म्हणून हे काव्याचे संपूर्ण लक्षण मानितां येणार नाही.

२. रीतिरात्मा काव्यस्य, विशिष्टा पदरचना रीतिः ।—वामन, का. लं. सू. १-२-६
नुसत्या आत्म्याचा उल्लेख करणे व शरीर काय आहे हे न सांगणे हेही संपूर्ण काव्यलक्षण नव्हे. याविषयी अधिक चर्चा पहिल्या प्रकरणांत आलीच आहे.

३. काव्यस्यात्मा ध्वनिः—ध्वन्यालोक. १-१

येथेही वरील दोषच आहे. अर्थात् हेतु काव्याची व्याख्या करण्याचा नाहीच.

४. निर्दोष गुणवत् काव्य अलंकारैरलंकृतम् रसान्वितम् । भोज. स. कंठाभरण १-२
यांत शरीर किंवा आत्मा अशी व्यवस्था न करितां रसाचा नुसता उल्लेख केला आहे. शरीराचा उल्लेख न केल्याने संपूर्णता नाही; तर गुणदोषांचा व अलंकारांचा निर्देश अगदी आवश्यक असा नसता तो दिल्याने व्याख्येपेक्षा वर्णनच झाले आहे असे म्हणण्यास हरकत नाही.

५. तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलंकृती पुनः क्वापि । मम्मट, का. प्र. १-२

येथेही तीच स्थिति, पण थोडीशी विरुद्ध तऱ्हेने झाली आहे. शरीराचा उल्लेख येथे आहे, तर आत्म्याचा नाही. बाकी विशेषणं नसती तरी चालले असते.

६. वाक्यं रसात्मकं काव्यम् । विश्वनाथ, सा. दर्पण १-३

शरीर व आत्मा यांचा दोहोंचाही उल्लेख केला आहे. इतर गोष्टींचा निर्देश नाही. म्हणून ही व्याख्या सुटसुटीत पण पूर्ण व अर्थवाहक झाली आहे. अधिक चर्चा मागे झालीच आहे.

७. गुणालंकारसहितौ शब्दार्थौ दोषवर्जितौ । विद्यानाथ, प्र. रु. य. भूषण २-२

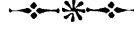
८. अदोषौ शब्दार्थौ सगुणौ सालंकारौ च । हेमचंद्र व वाग्भट.

दोन्ही व्याख्या मम्मटाचे अनुकरण करितात.

१०. रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः ।—जगन्नाथ, रसगंगाधर पृ. ४.

फक्त शरीराचेच वर्णन देऊन त्यांतही अर्थापेक्षां शब्दासच प्राधान्य दिले आहे. जगन्नाथाचे मते शब्द हेच काव्यांत मुख्य आहेत. कारण काय तर 'काव्य ऐकिले, पण अर्थ समजला नाही,' असा शब्दप्रयोग आपण व्यवहारांत करितो. अर्थात् यासारखे कारण कोणासच मान्य होणार नाही.

प्रकरण १ लें



परिशिष्ट दुसरें

काव्याच्या कांहीं इंग्रजी व्याख्या

1. The best words in the best order.

(उत्तम शब्दांची उत्तम रचना) कोलरिज्.

यासंबंधी चर्चा केलीच आहे.

2. The spontaneous overflow of powerful feelings.

(उत्कट भावनेचा सहजोद्रेक) वर्डस्वर्थ्.

काव्याचा आत्मा रस आहे, या सिद्धान्ताशी याचें बरेंच साधर्म्य आहे. विश्वनाथ याची व्याख्या या व्याख्येशी जुळती आहे.

3. The disimprisonment of soul of fact.

(वस्तुस्थितीच्या पकडीतून आत्म्याची सुटका) कार्लाइल्.

काव्याच्या व्याख्येपेक्षां काव्यापासून होणाऱ्या आनंदाचेंच वर्णन आहे, याचा संबंध काव्याच्या प्रयोजनाशीच अधिक आहे.

4. A criticism of Life.

(मानवी जीविताचें विवेचन व वर्णन) आर्नोल्ड.

याचाही संबंध काव्याच्या प्रयोजनाशीच आहे. काव्यलक्षण नव्हे.

5. Significant form.

सार्थ (इष्टार्थयुक्त) रचना.

ही व्याख्या दण्डीच्या व्याख्येशी अगदी जुळती आहे असे म्हणावयास हरकत नाही.

6. Expression of Impressions.

(भावनांची अभिव्यक्ति)

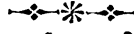
यांत ही अभिव्यक्ति शब्दांत, नुसत्या क्रियांनी किंवा चेशांनी नव्हे, झाली पाहिजे. काव्याच्या शरीराचा उल्लेख नाही. तो हेतूही नसेल.

7. The best and happiest moments of the best and happiest minds.

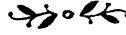
(अत्यंत सुखी व सज्जन लोकांच्या आयुष्यांतील आत्यंतिक सुखाचे उत्तमोत्तम क्षण) शेली.

यांत काव्याच्या उत्पत्तीचा काल व कविलोकांच्या गुणांचाच संबंध आहे. काव्याच्या लक्षणांशी तितकासा नाही. व्याख्या आलंकारिक आहे.

प्रकरण २ रें



काव्याचे प्रयोजन



काव्यं यशसेऽर्थकृते, व्यवहारविदे, शिवेतरक्षतये ।

सद्यःपरनिवृतये, कान्तासंमिततयोपदेशयुजे ॥ मम्मट.

काव्याच्या लक्षणाची चर्चा संपल्यानंतर साहाजिकच त्याच्या प्रयोजनाकडे वळणें भाग पडतें. मानवाची कोणचीही कृति प्रयोजनाखेरीज काव्याची प्रयोजनें, मम्मट

याही ठिकाणीं करणें अगदींच अनुचित होणार नाहीं. साध्या गोष्टींत पटणारी ही बरील उक्ति काव्याचे बाबतींत तितकीच खरी आहे. म्हणूनच संस्कृत साहित्य-शास्त्रज्ञांनीं काव्याची व्याख्या केल्यावर लगेच काव्य करण्यास कवीला उद्युक्त करण्यास ज्या गोष्टी कारणीभूत होतात, त्यांपैकीं कांहीं महत्त्वाच्या गोष्टी ग्रथित केल्या आहेत. कोणत्याही गोष्टीचें कारण अथवा कारणसमुच्चय बहुधा एकच असला तरी तिचे उद्देश अनेक असूं शकतील. ती गोष्ट कोणकोणत्या कार्याकरितां उपयोगांत आणली जाईल हें सांगणें कठीण आहे. तरीही ज्या कांहीं विशेष कार्याकरितां ती बहुधा उपयोगांत आणली जात असेल, तींच कार्यें त्या गोष्टीचीं प्रयोजनें म्हणून सांगण्यांत येतील. याच दृष्टीनें मम्मटपंडितानें वर उद्धृत केलेल्या आयेंत काव्याचें षड्विध प्रयोजन सांगितलें आहे. तीं सहा प्रयोजनें क्रमानें पुढीलप्रमाणें आहेत. (१) यश (२) द्रव्यलाभ (३) व्यवहारज्ञान (४) अशुभनिवारण (५) सद्यः होणारा उच्च आनंद व (६) कान्ता ज्या तऱ्हेनें उपदेश करील त्या तऱ्हेनें मिळणारा उपदेश. यामध्ये साऱ्या गोष्टी येतील असें नाहीं किंवा हीं सहा एकाच सामान्य स्वरूपाचीं किंवा सारखींच महत्त्वाचीं आहेत असेंही नाहीं. वर दिलेल्या क्रमांत उत्तरोत्तर महत्त्व ग्रथित झालें आहे असें नव्हे; किंवा त्याच्या उलट कमी महत्त्व दाखविलें आहे असेंही नाहीं. सरसकट, कमीअधिक असा भेद न करितां बरील नांवें आली आहेत.

मम्मटानें दिलेल्या या षड्विध प्रयोजनांत थोडाफार फरक करून इतरांनीं दिलेलीं प्रयोजनें मिळतील. भामहाचे^१ मते चांगल्या काव्यरचनेनें

इतर मते

धर्मार्थकाममोक्ष हे चतुर्वर्ग व इतर चौसष्ट कला यांमध्ये वैच-

क्षण्य लाभून, प्रीति (आनंद) व कीर्ति यांचीही प्राप्ती होते. विश्वनाथानें^२ यांपैकीं चतुर्वर्गच

१. धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च ।

प्रीतिं करोति कीर्तिं च साधुकाव्यनिबन्धनम् । भा. लं. १-२

२. चतुर्वर्गफलप्राप्तिः सुखादल्पधियामपि । सा. द. १, २

तेवढे उचलिले आहेत. वामनानें^१ वरच्यापैकीं प्रीति व कीर्ति हे दोनच घेतले आहेत. रुद्रटानेंही^२ चतुर्वर्गावरच भागविलें आहे. भरतानें दिलेल्या नाटयाच्या प्रयोजनाचें काव्याकडे अनुसंधान लावल्यास आणखीही एक निराळें प्रयोजन दिसून येईल. 'समर्थ दुःखार्ता व असमर्थ शोकार्ता अशा लोकांना कांहीं विश्राम द्यावा' हें तें प्रयोजन होय.^३ याप्रमाणें प्रयोजनांचा सामान्य विस्तार पाहून त्यापुढील त्यांच्या विस्तृत चर्चेस सुरुवात करूं.

प्रथम आषण अर्थप्राप्ति या प्रयोजनाचाच विचार करूं. कारण वर दिलेल्या तीन

अर्थप्राप्ति

चार उताऱ्यांत हें प्रयोजन साधारण आहे. गायन, वादन,

चित्रकला, खोदकाम यांप्रमाणें काव्य हीही एक कला

आहे. या कलेचा कला म्हणूनच अभ्यास करणें कितीही श्रेयस्कर असलें तरी त्या कलाजीवी लोकांच्या उपजीविकेचा प्रश्न येतांच त्याच कलांचा अर्थोत्पादनाकडे उपयोग करण्याची प्रवृत्ति झाल्यास नवल नाही. हळूहळू या कला अर्थोत्पादनाचें साधनच होऊन बसतात. गायन-वादन या कला चित्रकलेपेक्षां समजण्यास ज्यास्त सोप्या व म्हणून अधिक लोकप्रिय असल्यानें त्यांपासून अधिक अर्थप्राप्ति होते. चित्रकलेपेक्षांही काव्यापासून मिळणारें सुख अधिक मानसिक वा बौद्धिक आहे, व म्हणून अधिक सूक्ष्म व अवघड असल्यानें काव्यकला कमी लोकप्रिय व्हावी व तिजपासून अर्थोत्पादनाचें कार्य व्हावें तितकें सुलभ होऊं नये हेंही साहजिक आहे. तिचा या कार्याकडे मुळींच उपयोग होणार नाही असें नाही. पूर्वी राजदरबारीं राजकवीची जागा व तिला आनुषंगिक असा मान-मरातब म्हणजे एक हेवा करण्याजोगी गोष्ट असे. निरनिराळ्या राजे लोकांच्या सभेंत एक एक तरी राजकवि हा असावयाचाच. अजूनही इंग्लंडमध्ये राजकवीची एक जागा आहेच. मम्मटानें हर्षापासून धावकादि लोकांना द्रव्यप्राप्ति झाल्याचा उल्लेख केला आहे. फारसी कवि फिरदौसी यानें आपला प्रसिद्ध 'शहानामा' द्रव्यप्राप्तीच्या आशेनेंच लिहिला असें म्हणतात. विक्रमांकदेवचरित, व नवसाहसांकचरित यांसारखीं महाकाव्यें मूळ अर्थप्राप्तीसाठींच लिहिलीं गेलीं. सारांश, पूर्वकाळीं किंवा अजूनही काव्याचा इतर कलांप्रमाणें अर्थप्राप्तीकडे उपयोग होत होता व होईल हें उघड आहे. आतां दुर्दैवानें आजच्या परिस्थितींत तें शक्य नाही ही गोष्ट निराळी. परंतु संस्कृत साहित्यकारांनीं आपले ग्रंथ जेव्हां लिहिले तेव्हां ती होत असली पाहिजे. राजाश्रयांमुळे कां होईना कालिदास, बाण, बिल्हण इत्यादिकांस ती झाली व इतरही ज्ञाताज्ञात कवींना ती होत होती. शिवाजीचे वेळेस भूषणास बरेंच वैभव मिळालें असें आपण वाचतांच. संस्कृत काव्यास पुढें अर्थोत्पादक कलेचें, ठराविक सांघ्याचें स्वरूप आलें असल्यास अस्वाभाविक तें काय ? त्यामुळे वर उल्लेखिलेली निव्वळ राजस्तुतिपर, स्वयंभू स्फूर्तीच्या अभावीं लिहिलेलीं काव्यें निर्माण झालीं. त्यामुळे व्हायचें तें झालें. या काव्यांत शिवंतपणा फार

१. काव्यं सदृष्टादृष्टार्थं प्रीतिकीर्तिहेतुत्वात्। का. लं. सू. १. १. ५

२. ननु काव्येन क्रियते सरसानामवगमश्चतुर्वर्गे। का. लं. १०-५.

३. दुःखार्तांनां समर्थानां शोकार्तांनां तपस्विनःम्।

विश्रान्तिजननं काले नाट्यमेतन्मया कृतम्। मा. शा. १.८०

थोड्या ठिकाणी आला आहे. भाडोत्री कामांत अभ्यासामुळे सफाई आली तरी जिव्हाळा कमी. नाटकांतल्या हुकमी संगीतापेक्षा बैठकींतल्या प्रशस्तपणाच्या गाण्यांतला रंग निराळा आहे. स्वयंस्फूर्त चित्ररेखनापेक्षा किंवा शिल्पकामापेक्षा 'ओर्डरी' घेऊन काढलेली चित्रे वा केलेले पुतळे कमीच ठरायचे. तेव्हां द्रव्योत्पादनाकडे उपयोग केल्यास काव्याची उच्चताही कमी होईल. शिवाय द्रव्यप्राप्ति झाली तरी काव्यरचनेने कवीची प्रसिद्धि व्हावयाचे आर्घी होणार नाही. तेव्हां प्रथम तरी अर्थप्राप्ति हा उद्देश प्रत्यक्षपणे नसावा.

दुसरे असे की, मोठमोठ्या कवींची कृति जर पाहिली तर असे दिसून येईल की, त्यांनी आपले काव्य अर्थप्राप्तीकरिता लिहिलेले नाही. त्यांना लिहावेसे वाटले म्हणून लिहिले. डागटेने आपले काव्य काय पैशाकरिता लिहिले ? मिल्टनला 'Paradise Lost' लिहून काय प्राप्ति होणार होती व झाली ? मराठीतील जुन्या व नव्या लोकांना कितपत द्रव्यलाभ झाला ? तरी त्या त्या कवींनी आपल्यास जे लिहावयाचे ते लिहिलेच ना ? तर याप्रमाणे अर्थप्राप्ति हा उत्तम काव्यलेखनाचा केव्हा केव्हा होणारा परिणाम असला तरी ती त्याचे नेहमीच प्रयोजन होऊ शकणार नाही.

यशाची इच्छा कोणास नसते ? लोकांनी आपल्यास मान द्यावा एतदर्थ घट

यश

फोडून किंवा पट फाडून धडपड करणाऱ्या धुद्र माणसापासून तो तहत सार्वजनिक हिताचे अत्युच्च महत्त्वाचे

काम करणाऱ्या मोठ्या माणसापर्यंत साऱ्यांचे प्रयत्न त्याकरिता चालू असतात. निव्वळ द्रव्यप्राप्ति व्हावी या इच्छेपेक्षा कीर्ति मिळावी ही इच्छा अर्थात् उच्च दर्जाची आहे. तीमध्यें प्रत्यक्ष व्यावहारिक स्वार्थ नाही. निदान शारीरिक सुखेच्छा नाही. शारीरिक सुखापेक्षा मानसिक सुखे अधिक योग्यतेची मानली जातात. अर्थप्राप्तोत्तकें यशःप्राप्तीचे स्वरूप पार्थिव नाही. तेव्हां मानसिक उद्योग करणाऱ्या कवीला कीर्तीसारख्या मानसिक सुखाची इच्छा किंवा हांव असल्यास तें साहजिक व क्षम्यही आहे. तशी ती साऱ्या कवींना असते यांत नवल नाही. आपले काव्य जगाला सादर करण्यांतच या इच्छेचें अस्तित्व दिसून येईल. आपल्या कृतीपासून फक्त स्वतःलाच आनंद न होता त्यामध्ये जगालाही भाग घेतां यावा, जग त्यासंबंधी अनुकूल वा प्रतिकूल मत देवो, एवढाच हेतु यामध्ये असतो असे नाही. अनुकूल मत पडतांच आनंद वाटावा व तें प्रतिकूल पडतांच दुःख वाटावें हा मनुष्यधर्म आहे. आनंद वा दुःख होण्यांतच यशाची इच्छा आहे की नाही हें समजून येईल. हीं दोनही ज्यास होणार नाहीत त्याची गोष्ट नेराळी. परंतु कवि कितीही विद्वान अगर समजूतदार असला तरी बहुधा मुक्त नसतो. तेव्हां सुखदुःखाच्या या द्वंद्वापलीकडे तो असतो असे म्हणतां येणार नाही. कीर्तीच्या या इच्छेचें प्रमाण कर्मावधिक असेल; अथवा प्रदर्शन करण्याची पद्धति भिन्नभिन्न असेल. 'उत्पत्त्यतेऽस्ति मम कोऽपि समानधर्मा' असे अधिक आत्मविश्वासाने म्हणणाऱ्या भवभूतीलाच यशाची हांव होती व 'क चाल्पविषया मतिः' म्हणणाऱ्या कालिदासाला ती नव्हती असे थोडेंच आहे ? एकादा कविब्रुव आपली आपणच आरती आवाकून

घेईल, तर एकादा खरोखरी मोठा कवि आपली स्तुति ऐकून मनांतल्या मनांत हंसेल. कसेंही असलें तरी अत्युच्च अशा यशाची हांव एखाद्या कवीनें धरिली तर त्यांत गैर असें कांहीं नाहीं. सारांश, काव्य लिहितांना यशःप्राप्ति हें व्यय डोळ्यांपुढें असणें अगदीं साहजिक आहे. मात्र मिळवावयाचें तें यश उच्च प्रकारचें व चिरकाल टिकणारें असें असावें. नाहींतर निरनिराळ्या मासिकांतून आपलें नांव झळकावें व आपली प्रसिद्धि व्हावी एत-
दर्थ प्रासंगिक कां होईना पण कविता लिहावयाची हा प्रकार योग्य नव्हे. यांत काव्यप्रमा-
पेक्षां यशाचें प्रेम अधिक आहे. काव्य काव्याकरितां आहे, यशाकरितां नाहीं. ही गोष्ट केव्हांही विसरून चालावयाचें नाहीं. शिवाय द्रव्यप्राप्तीचे बाबतींत गतकालीन मोठ-
मोठ्या कवीसंबंधानें जो विचार झाला तो तसाच येथेंही लागूं आहे, अर्थाची पर्वा जशी त्यांना नव्हती तशी यशाचीही नव्हती व त्यांच्या हयातींत त्यांची फारशी प्रसिद्धीही झाली नाहीं. तेव्हां कीर्ति ही, उत्तम काव्याचा हटकून घडून येणारा परि-
णाम असली, तरी काव्य हें यशाचें साधन म्हणून त्याचा उपयोग करणें योग्य नव्हे. काव्याविषयीची ही कल्पना गौण आहे. अशी कल्पना काव्याचें महत्त्व व उच्चत्व कमी करील. तेव्हां यशःप्राप्ति हेंही काव्याचें निमैळ व नित्य असें प्रयोजन होत नाहीं.

वर आलेल्या दोन प्रयोजनांची व्याप्ति बरीच असल्यानें तीं नित्य नसलीं तरी प्रयोजनें या नांवास पात्र होती. त्यांना बरेंचसें सार्वजनिक अशुभ-निवारण स्वरूप होतें. ' शिवेतरक्षति ' या तिसऱ्या प्रयोजनासंबंधीं

मात्र तसें म्हणतां यावयाचें नाहीं. काव्यामुळें अशुभ-निवारण झाल्याची उदाहरणे फारच थोडीं नमूद आहेत. मम्मटानें मयूराचेंच एक उदाहरण दिलें आहे. मयूरानें सूर्यशतक लिहिल्यानें त्याचें कुष्ठ बरें झालें असें म्हणतात. दुसरी दंतकथा जगन्नाथाची आहे. एका यवनीशीं लग्न केल्यानें वृद्धपर्णी काशीस आल्यावर ब्राह्मणांचा नुसता बहिष्कारच नव्हे, तर प्रत्यक्ष छळ त्यास सहन करावा लागला. त्या वेळीं गंगेच्या एका घाटाच्या वरच्या पायरीवर बसून त्यानें आपलें गंगालहरी काव्य रचिलें. काव्याच्या एकेक श्लोकाबरोबर गंगानदी एकेक पायरी वर चढत चढत येऊन बावनाव्या श्लोकास तिनें यवनीसह जगन्नाथास पावन करून घेतलें व नंतर इतर ब्राह्मणांनींही त्याबरोबर व्यवहारास सुरुवात केली; अशी ही कथा आहे. पण एक तर ही उदाहरणे बौद्धिक सुधारणेच्या या काळांत खरीही समजलीं जाणार नाहींत. शिवाय हें काव्याचें नित्य प्रयोजन वा परिणाम नव्हे. कोणत्याही गोष्टीचे उपयोग अनंत व अतर्क्य आहेत. तसे ते काव्याचेही असतील. बायरननें English Bards and Scotch Reviewers यांत वैयक्तिक खासगी सूड उगवून घेतला. पोपनें Dunciad मध्ये अनेकांची कुचेष्टा करून आपली प्रतिष्ठा वाढविली. कवि ब्राउनिंग व त्याची पत्नी यांचा संयोग त्यांच्या काव्यगुणामुळें झाला. अशीं अनेक कार्ये काव्यगुणामुळें साधतील. म्हणून तीं सारीं काव्याचीं प्रयोजनें कशीं म्हणतां येतील ? शिवाय वर दिलेलीं उदाहरणे प्रत्यक्ष घडलेलीं व म्हणून शक्य तरी आहेत. परंतु संस्कृत ग्रंथकारांनीं दिलेलीं उदाहरणे

आज खरी मानली जाण्यास मनुष्य तसा श्रद्धालूच पाहिजे. काव्यामुळे अशुभ-निवारण होणारच नाही असे नाही. बिल्हणाचा जीव त्यामुळेच वांचला. पण एक तर उदाहृत रीतीने होईल की नाही याची शंका व इतर शक्य वाटणाऱ्या रीतीने झाले तरी फार क्वचित्. तेव्हा अशुभ-निवारण हे काव्याचे प्रयोजन म्हणून सांगणे या कालांत तरी योग्य होणार नाही.

काव्याचा मुख्य व सार्वजनिक विषय म्हणजे मनुष्यप्राण्याच्या सहजसुंदर कृती होत. या कृतीच्या मुळाशी असणाऱ्या नवरसात्मक व्यवहारविज्ञान

संकीर्ण वा पृथक् भावनाही या काव्याचा वर्ण्य विषय होतात. संबंध जगतांतील सारे व्यवहार याप्रमाणे काव्याच्या कक्षेत येत असल्याने काव्य हे मानवी व्यवहाराचे अथवा जीविताचे प्रतिबिम्ब किंवा आदर्शच होऊन बसते. यामध्ये अर्थात् निवडही असतेच. मनुष्याचे सारेच व्यवहार रमणीय किंवा आकर्षक असणार नाहीत. मानवी मनाचे निगूढ व्यापार व त्यांचा त्यांच्या विविध प्रत्यक्ष कृतींवर होणारा परिणाम यांसच उच्च काव्यांत स्थान मिळेल. याच अनुरोधाने हॅम्लेट-मध्ये सूक्ष्म विचारांच्या आवर्तात सांपडल्याने होणारी दिड्मुडावस्था, मॅकबेथमध्ये ऐहिक लोभास बळी पडून झालेला एका मोठ्या व्यक्तीचा अधःपात, ऑथेल्लोमध्ये संशयामुळे होणारा अनर्थ, उत्तररामचरित्रांतील सत्य, न्याय आणि लोकमत यांच्या परस्पर विरोधात सांपडलेल्या रामाची अवस्था, मेघदूतामधील विप्रलम्भशृंगार यांची सुंदर चित्रे काव्यांत पहावयास सांपडतात. नुसते महाभारतच घेतले तरी धर्मराजाची सत्यनिष्ठा, द्रौपदीचा मानी स्वभाव, भीमाचा उतावळेपणा, धृतराष्ट्राचा पुत्रलोभ व मनाचा कम-कुबतपणा, गांधारीचे पातिव्रत्य, कर्णाचा उदार परंतु एककल्ली स्वभाव, शकुनीचा निर्भेळ दुष्ट व कपटी भिन्नेपणा, दुर्योधनाचा मत्सरी, दुष्ट मानीपणा, भीष्मद्रोणादिकांचे अर्थदास्य, अश्वत्थाम्याची सूड घेण्याची भीषण इच्छा, या व इतर व्यक्तींमधील खासगत वैरे व त्यांचा महायुद्धांत झालेला एक संयुक्त परिणाम, यांमुळे त्या ग्रंथास आलेले व्यवहारचित्रांचे स्वरूप खरोखर विस्मयजनक आहे. उत्तम कादंबरीप्रमाणे उत्तम काव्यही गहन व गुंता-गुंतीच्या व्यवहाराचे स्वरूपही यथार्थपणे डोळ्यांपुढे उभे करू शकते. यावरून कोणाही सुज्ञ वाचकास जगांतील अनेक गूढ प्रकारांचे सूक्ष्म धागेदोरे व त्यांचीं कार्ये समजू शकतील. याप्रमाणे प्रत्यक्ष अनुभव न घेताही अनेक गोष्टींचे ज्ञान होते. माणसांचे जीवित अल्प काळ टिकणारे व त्याला अनुभव मिळण्याचे प्रसंग परिस्थितीने नियत असल्याने अप्रत्यक्ष कां होईना पण जगरहाटीचे ज्ञान काव्यवाचनापासून होईल व त्याचा उपयोग करून घेता येईल. काव्याच्या याच उपयोगाचा Matthew Arnold याने आपल्या काव्याच्या व्याख्येत उल्लेख केला आहे. तो म्हणतो, 'काव्य म्हणजे जीवितावरची टीका आहे. काव्याचे मुख्य ध्येय जीविताच्या उद्देशाचे विवेचन करणे होय. (Poetry is Criticism of Life; Poetry interprets Life) मानवी मनाचे सूक्ष्म धागेदोरे व त्याच्या भावनांच्या क्रियांचे उद्घाटन ज्या काव्यांत नाही ते काव्य उत्तम प्रकारचे नव्हे असे म्हटल्यास अतिदायोक्ति नाही. उत्तम काव्याचे स्वरूप असे असल्याने व्यवहार-

विज्ञान हा एक नित्य व हटकून घडणारा असा काव्याचा परिणाम आहे हें उघड आहे. तेव्हां उत्तम काव्याचें हें एक नित्य प्रयोजन आहे असें वाटण्याचा संभव आहे.

परंतु येथें एक गोष्ट लक्षांत ठेविली पाहिजे ती ही कीं, परिणाम आणि प्रयोजन

परिणाम म्हणजे
प्रयोजन नव्हे

या दोन गोष्टी अगदीं निराळ्या आहेत. प्रयोजन हें विशिष्ट हेतुपूर्वक असतें. परिणाम नित्य असला तरी अहेतुपूर्वक असूं शकेल. अन्नग्रहणाचें मुख्य प्रयोजन जीवितरक्षण वा

क्षुधाशांति हें हेतुपूर्वक असतें. त्याचे इतर कांहीं परिणाम नित्य असले तरी हेतुपूर्वक नसतात. तीच स्थिति काव्यासंबंधी आहे. व्यवहारविज्ञान हा काव्याचा नित्य परिणाम आहे तरी तें ज्ञान व्हावें याच उद्देशानें कोणीही कवि काव्य लिहीत नाहीं. व्यवहाराचें चित्र लोकांपुढें मांडण्यांत स्वतः कवीस नवीन ज्ञान कांहींच मिळवावयाचें नसतें. त्याला जें ज्ञान असतें तेंच तो लोकांपुढें मांडितो. तेव्हां कवीच्या दृष्टीनें तरी हें प्रयोजन होऊ शकत नाहीं. कारण जें अगोदर त्याजपाशीं आहे तेंच तो पुनः मिळविण्याची इच्छा घरील हें अप्रयोजक आहे. राहतां राहिले वाचक. त्यांना व्यवहारज्ञान व्हावें म्हणून कवि काव्य लिहितो असें म्हणणें जरा चमत्कारिकच दिसतें. असें असल्यास कवि हा कोणी परोपकारी उपदेशक होऊन बसेल. कवीच्या डोक्यांत काव्य लिहितांना एक वेळ द्रव्याचा किंवा कीर्तीचा विचार डोकावेल. परंतु वाचकांना होणाऱ्या व्यवहारज्ञानाचा विचार येणें कमी संभवनीय आहे. कवि या व्यवहाराकडे काव्याचा विषय याच दृष्टीनें बघणार. त्या व्यवहारविज्ञानाचा फायदा स्वतः कवि तर केव्हांच घेत नाहीं. कारण जगाचे सारे व्यवहार माहीत असूनही कवि बहुधा फसतोच. ज्यास स्वतःचा फायदा करून घेण्याची कल्पना नसते तो दुसऱ्याची थोडीच काळजी करितो ? तेव्हां वाचकांना व्यवहारज्ञान होऊन फायदा व्हावा हा हेतु कवीचा नसतोच असें म्हटलें तरी चालेल. हेतु जर नाहीं तर तें प्रयोजन तरी कसें व्हावयाचें ? काव्याचा हा परिणाम पूर्वीच्या परिणामांपेक्षा अधिक व्यापक असला तरी हेतुपूर्वकतेच्या अभावीं त्यास प्रयोजन म्हणतां येणें कठीण आहे असाच निकाल देणें योग्य होईल.

काव्याचें पांचवें प्रयोजन म्हणजे उपदेश होय. या उपदेशाचें स्वरूप सांगण्यांत

उपदेश अथवा बोधप्राप्ति

शास्त्रकारांनीं रसिकता दाखविली आहे. त्यांच्या मते उप-

देशाचे तीन मार्ग आहेत व वाङ्मयांतील तीन प्रभेद त्या तीन मार्गांचा क्रमशः अंगीकार करितात. पहिला प्रभेद जो वेद व श्रुतिस्मृत्यादिक वाङ्मयाचा तोही उपदेश करितो. पण त्याचें स्वरूप जबरदस्तीचें असतें. अमकें कर किंवा अमकें करूं नको अशी निश्चित आज्ञा वेद देतात. दुसरा प्रभेद जो इतिहासपुराणादिकांचा तोही उपदेश करितो. तो उपदेश बंधनकारक आज्ञा करणारा नसला, तरी पटेलसा परिणामकारक होत नाहीं; तो प्रत्यक्ष स्वरूपाचा असतो. वेदांचा उपदेश मालकाचा असला तर हा मित्राचा असतो. प्रत्यक्ष उपदेश जबरदस्तीचा नसेल तर पटूं नये असा मनुष्यधर्मच आहे. वाङ्मयाचा तिसरा प्रभेद जो काव्याचा, तोही उपदेश करितो; पण

त्याचें स्वरूप अप्रत्यक्ष असतें. रामासारखें वागावें, रावणासारखें वागूं नये असें रामायणांत कोठेंच सांगितलेलें नाहीं. तरी तसा परिणाम वाचकांच्या मनावर होतो. या उपदेशाची तुलना पत्नीनें केलेल्या उपदेशाबरोबर केली आहे. पत्नी आज्ञा करीत नाहीं, ती तिचा अधिकारच नव्हे; परंतु जें काहीं सांगावयाचें तें विनंति, आर्जव, अश्रू इत्यादिकांची मदत घेऊन सांगते. त्यामुळें वडील माणसांनीं अधिकारयुक्त बाणीनें सांगूनही जें पटत नाहीं तें कान्तेनें सांगितल्यास ताबडतोब पटतें. असा परिणामकारक उपदेश काव्यापासून मिळतो असें साहित्यशास्त्रकारांचें मत आहे. यावरून असें समजावयाचें नाहीं कीं, सर्वच काव्यापासून असा उपदेश मिळतो. सर्वच काव्याचा असा उपयोग होईल असें नाहीं. बऱ्याचशा काव्याचें सारच काढावयाचें व त्यापासून उपदेश घ्यावयाचाच असें ठरविल्यास तसें करितां यावयाचें नाहीं असें नाहीं. परंतु इसापनीति किंवा पंचतंत्र यासारखें उपदेशाकरितांच लिहिलेलें वाङ्मय निराळें व काव्य निराळें. काव्याचें उद्देश्य म्हणून उपदेश न मिळाला व तो आनुषंगिक रीत्या मिळाला तर त्याला प्रयोजनाचें स्वरूप येत नाहीं. तो अप्रत्यक्ष असल्यानें काव्याचें उद्दिष्ट होऊं शकत नाहीं. प्रत्यक्ष असल्यास त्याचें काव्याचें स्वरूप जाऊन त्यास उपदेशात्मक प्रवचनाचें स्वरूप येईल. बरें, असेंहि समजून चालूं कीं, अप्रत्यक्षपणच पण उपदेश यावयाचा हेतु आहे. अशा वेळीं उपदेश हें एक काव्याचें प्रयोजन होऊं शकेल, नाहीं असें नाहीं. तरी पण असे प्रसंग बरेच कमी असावयाचे. तें काव्याचें नित्य प्रयोजन होणार नाहीं.

याच ठिकाणीं वरील विषयाशीं बराच सदृश असा एक मुद्दा आहे. त्याचा विचार

संदेश-वाहन काव्याचें
प्रयोजन आहे काय ?

करणे जरूर आहे. काहीं लोकांची अशी समजूत झालेली असते कीं कवीच्या काव्यांतून काहीं स्फूर्तिदायक संदेश जनतेला मिळाला पाहिजे. त्यांतून लोकांना आपल्या दीन

स्थितांमध्ये काहीं मार्गदर्शक होईल असा संदेश पाहिजे. देश परतंत्र असेल तर साऱ्या कवींनीं राष्ट्रीय काव्यच लिहिलें पाहिजे. त्यापासून स्वदेशाभिमानाची ज्योत पेटली पाहिजे. समाज अनीतीच्या भोंवऱ्यांत सांपडला असेल तर त्यास नीतीच्या मार्गावर आणणारा संदेश त्यांनीं आणला पाहिजे; नास्तिक होत असेल तर ईश्वरभक्तिविषयक रचना झाली पाहिजे. अशा रीतीनें समाजास ज्या ज्या वेळीं ज्या ज्या गोष्टींची अत्यंत जरूरी आहे, त्या त्या वेळीं तो तो संदेश आणणें हें कवीचें कर्तव्य आहे. निदानपक्षीं असा तात्कालिक उपयोगाचा संदेश नच मिळाला, तरी वर्डस्वर्थला निसर्गाच्या सजीवत्वाविषयीं व मानवास त्यापासून मिळणाऱ्या सुखाविषयीं जो संदेश आणतां आला, तसा तरी आणतां यावा. जनतेला जितका अधिक उपयोग तितका कवि अधिक श्रेष्ठ होय; किंबहुना काव्याचें काव्यत्व या त्याच्या उपयोगावरच अवलंबून आहे.

काव्याविषयांची ही कल्पना नुसती एकांतिकच आहे इतकेंच नव्हे, तर मूलतः चुकीची आहे. काव्य म्हणजे गायन, वादन, चित्रकला, शिल्पकला यांप्रमाणेंच एक कला असून तिचा अभ्यास कला या दृष्टीनेंच व्हावा हें योग्य होय. उपरोक्त कलांचा अभ्यास जर कला म्हणूनच,

किंवा मनोरंजनार्थ किंवा फारच झाल्यास अर्थोत्पादनार्थ करावयाचा आहे तर, काव्यकले-पासूनच इतर उपयोग अपेक्षेने बरोबर नाही. उच्च गायन असे राष्ट्रीय असणार नाही, उच्च वादन जसे विशिष्ट संदेशवाहक होऊ शकणार नाही, उच्च चित्रकला वा शिल्पकला जशी तत्कालीन उपयोगाची असू शकणार नाही, तशी उच्च काव्यकलाही होऊ शकणार नाही. सर्व कलांचे ध्येय उपदेश करणे किंवा संदेश आणणे नसून संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनी सांगितल्याप्रमाणे ब्रह्मानंदाप्रमाणे अवर्णनीय, स्वार्थानपेक्ष असा उच्च प्रकारचा आनंद देऊन मनोरंजन करणे, हे होय. कला आणि जीवनोपयोगी उद्योग यांचे सापेक्ष महत्त्व बघण्याचे हे स्थान नव्हे. गंधर्वाच्या गायनापेक्षांही एका दृष्टीने जीवनोपयोगी अन्न उत्पन्न करणाऱ्या शेतकऱ्याचा धंदा श्रेष्ठ आहे. “भूक किंवा तहान लागली तर व्याकरणाने अथवा काव्यरसाने समाधान होणार नाही.” त्या वेळीं अन्न व जीवन देणाऱ्या व्यक्ती-चेच श्रेष्ठत्व कबूल करणे भाग आहे. असे जरी आहे तरी या कलांचे क्षेत्र काय आहे हे विसरून चालणार नाही. ते क्षेत्र सोडून त्यांस इतर कामाकरिता उपयोगास आणणे त्यांच्या उत्कर्षाच्या दृष्टीने योग्य होणार नाही. राष्ट्रीय कविता केव्हांही झाली तरी तत्कालीन व प्रांतिक स्वरूपाची होणार. वर्डस्वर्थची Patriotic Poetry कितपत लोकप्रिय आहे ? काव्याचे विषय हे विश्वजनीन व सार्वकालीन महत्त्वाचे असतात, आणि जे काव्य व जो कवि असे विषय उचलिल ते काव्य व तो कवि श्रेष्ठ मानला जावा हे योग्य होय. असे करितांना, ज्या भावनांचे वर्णन कवि करील त्या भावना व त्यांच्या सूक्ष्म क्रिया व प्रतिक्रिया यांचे यथार्थ वर्णनच त्याने केले पाहिजे. त्या भावना कशा असाव्यात व त्यांच्या क्रिया कोणत्या दिशेने चालाव्यात हे सांगणे त्याचे कर्तव्य नव्हे; त्या कशा व कां आहेत एवढेच त्याने सांगावे. त्या ‘अशा असाव्यात’ हे सांगणे त्याच्या अधिकाराबाहेरचे आहे. तो अधिकार द्रष्टे, नेते, पुढारी यांचा आहे. आतां कांहीं कवींच्या काव्यांत एकच एक सूर इतर कवींच्या मानाने अधिक स्पष्ट व जोराने ऐकू येतो हे खरे आहे. वर्डस्वर्थ कवीचा निसर्गावरचा जोर, शेलीचा प्रेमस्वातंत्र्याची तृष्णा, मिल्टनचा नैतिक नियमनांचा कडकपणा, केशवसुतांचा रुढिद्वेष ह्या गोष्टी ठळकपणे डोळ्यांत भरतात हे खरे; परंतु तितक्याच प्रमाणांत त्यांच्या काव्यांत एकांगीपणा येतो हेही तितकेंच खरे आहे. शिवाय या त्यांच्या विशिष्ट संदेशाचे स्वरूपही सार्वजनीन असल्याने या एकांगीपणाचा जोरही कमी झाला आहे. पण तेच शेक्सपियर कवीकडे पहा ? त्यास जगातील सर्वश्रेष्ठ कवींचे जे स्थान प्राप्त झाले आहे ते त्याने कोणताही एक विशिष्ट संदेश आणिला म्हणून नव्हे. त्याच्या ऐतिहासिक नाटकांतील भूमिका प्रांतिक सैन्या-परंतु त्याही पूर्वग्रहशून्य अशा दृष्टीने यथार्थपणे—अनेक गुंतागुंतीच्या मनोभूमिकांसहित वर्णन केल्या असल्याने त्यांचे बाह्य प्रांतिक स्वरूप जाऊन त्यांस सार्वजनीन महत्त्व आले आहे. आपली आनंदपर्यवसायी व दुःखपर्यवसायी नाटके लिहून मनुष्य-स्वभावाच्या भिन्नभिन्न अंगांचे व्यापक व गूढ ज्ञान त्याने प्रकट केले. पण एवढे करूनही कोठे उपदेशाचा किंवा संदेशवाहनाभिमानाचा वाराही लागत नाही. त्याच्या

कृतीवरून वाचकांनी पाहिजे तर उपदेश जरूर घ्यावा, पण त्या कृती उत्पन्न करित असतां ही दृष्टि त्याच्यापुढे नव्हती. दृष्टि होती ती मनोरंजनाची. शेक्सपियरच्या खालो-खाल किंवा त्याच्या इतकेंच मनुष्य-स्वभावाचें ज्ञान असलेल्या ब्राउनिंग कवीबंधांचीही तेंच म्हणतां येईल. आपल्याकडील कालिदासभवभूतीसारख्या महान् कवींपासून आपल्यास कांहीं विशिष्ट संदेश मिळेल अशी अपेक्षा करणें व्यर्थ आहे. जें शाकुंतल जगांत अत्यंत लोकप्रिय झालें आहे, तें कांहीं संदेश आणतें म्हणून नव्हे. मेघदूतापासून वाचकांस कांहीं संदेश येत नाही, यक्षपत्नीस मात्र आहे. भवभूतीचें उत्तररामचरितही, तें कांहीं नीतितत्त्व शिक्षितें म्हणून नव्हे, तर राम व सीता यांच्या एका चमत्कारिक परिस्थितीतील यथार्थ व मनोरंजक चित्र आपल्यापुढें मांडितें म्हणूनच काव्यदृष्ट्या उच्च व लोकप्रिय झालें आहे. हीच स्थिति जगांतल महान् कवींची व काव्याची आहे. याप्रमाणें प्रत्यक्ष संदेश वा उपदेश तर दूरच राहो, पण अप्रत्यक्ष उपदेशही कवीला अभिप्रेत असेलच असें नाही. तेव्हां उपदेश कांतासंमित असला तरी हेतुपूर्वक नसेल तर तो काव्याचें प्रयोजन होऊं शकणार नाही हें उघड आहे.

याप्रमाणें कांहीं प्रयोजनें अव्यापक व ऐहिक स्वार्थ साधण्याच्या स्वरूपाचीं

असल्यानें अग्राह्य आहेत; तर कांहीं नित्य किंवा व्यापक

आल्हाद

असलीं तरी हेतुपूर्वकतेच्या अभावीं प्रयोजन या नांवास

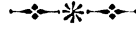
अपात्र आहेत. आतां शेवटलें व सर्वांत महत्वाचें असें ' सद्यःपरिनिर्गति ' हें जें प्रयोजन त्याचा विचार करूं. काव्यापासून तें लिहिणाऱ्याला व वाचणाऱ्याला दोघांनाही एक प्रकारचा उच्च ब्रह्मानंदसदृश, इतर ज्ञानज्ञेयांचा विसर पाडणारा (विगलितवेद्यान्तर), अनिर्वचनीय असा आल्हाद होतो हें कबूल करण्यांत पौर्वात्य व पाश्चात्य, प्राचीन व अर्वाचीन, साऱ्या साहित्यशास्त्रज्ञांचें ऐक्यमत्य आहे, यांत शंका नाही. या आल्हादाचें स्वरूप व्यवहारांत होणाऱ्या आनंद किंवा सुखापेक्षां भिन्न असतें. तो स्वार्थानपेक्ष असतो म्हणजे कोणच्याही तऱ्हेच्या शारीरिक सुखाची लालसा त्यामध्ये व्यक्त होत नाही व पूर्णही होत नाही. या आल्हादाचें स्वरूप असें सूक्ष्म असल्यानें तो अनिर्वचनीय आहे. त्याची ग्रहणप्रक्रिया कशी होते यासंबंधीचे पूर्वीच्या ग्रंथकारांचे भिन्न भिन्न अभिप्राय काय आहेत, ते वस्तुस्थितीस कितपत धरून आहेत याचा व इतर आनुषंगिक गोष्टींचा विचार ' रसविचार ' या प्रकरणांत सविस्तर येईलच. आपलें सध्याचें काम हा आनंद होतो, एवढ्याच गोष्टीशीं आहे. कवि आपलें काव्य लिहीत असतांना त्यास होणारा हा आनंद आपल्याबरोबर आपल्या वाचकांनाही व्हावा हीही त्याची इच्छा असते. म्हणजे याचा फायदा कवीबरोबर वाचकासही होतो. असें या प्रयोजनाचें द्विविध स्वरूप आहे. हा त्याचा विशेष आहे. एक वेळ वाचकांस होणाऱ्या आल्हादाकडे कवीचें लक्ष नसतें असेंही कल्पिलें तरी स्वतःच्या आल्हादाकडे असतें हें कबूल केलें पाहिजे. काव्यरचनेचा उद्देश व परिणाम यश वा अर्थप्राप्तिसुद्धा होणार नाही; तो उद्देश केव्हां केव्हां व्यवहारविज्ञान व उपदेशादी होऊं शकणार नाही. परंतु उपरिनिर्दिष्ट आल्हाद मात्र नित्य उद्देश व परिणाम

आहे हें अबाधित आहेत. काव्यरचना करीत असतां कोणच्याच प्रकारची संज्ञा राहू शकत नाही, आतून स्फूर्ति होत जाईल तसतशी रचना होत जाते, त्यामध्ये आपलें आपल्यावर स्वाभित्व राहू शकत नाही, तर हेतुपूर्वक रचना कशी होणार अशी अडचण येथेही उपस्थित करितां येईल. परंतु काव्यनिर्मितीच्या या अवस्थेंत कितपत तथ्य आहे याची शंका आहे. त्या कार्ळी कवीस निर्विकल्पसमाधि लागते असें नव्हे. ती समाधि सविकल्पच असते; या वेळीं कवीस उशारोत्तर आनंदच होत असतो; तो काव्यरचनेनंतरही कायम राहतो व हा आनंद होतो म्हणूनच कवीसुद्धां रचना करीत जातो. तेव्हां हा आल्हाद हाच एक कवीचा काव्यरचना करण्यांत मुख्य हेतु असतो, असें म्हणणे युक्त आहे. निदान पूर्वी सांगितलेल्या साऱ्या प्रयोजनांपेक्षां हेंच प्रयोजन अधिक योग्य असें होऊं शकेल व प्रयोजनाशिवाय मुक्ताखेरीज इतर कोणच्याही मनुष्यप्राण्याच्या क्रिया अशक्य असल्यानें हें आल्हादास्वादन हेंच काव्यरचनेचें नित्य व व्यापक असें प्रयोजन आहे हें सिद्ध आहे.

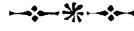
याच ठिकाणीं भरतानें दिलेल्या नाट्यवाङ्मयाच्या प्रयोजनाचा विचार करणें उचित होईल. भरत म्हणतो कीं, शोकार्ति अशा हृतभागी समाधान किंवा शांतवन लोकांच्या मनांस कांहीं करमणूक व्हावी व दुःखापासून थोडा वेळ कां होईना पण विश्रांति मिळावी या हेतूनें या नाट्याचा उद्भव आहे. वरतीं सांगितलेल्या प्रयोजनाचा हा दुसऱ्या बाजूनें विचार आहे. पहिलें भावात्मक आहे; तर हें प्रयोजन अभावात्मक आहे. दुःखी नसलेला मनुष्यही अधिक आनंदाच्या प्रीत्यर्थ काव्य वाचील. उलट दुःखी असलेला मनुष्य दुःख विसरण्याकरितां काव्य वाचील. तरी या प्रकारांत फक्त दुःखविस्मरण ही अभावात्मक क्रियाच होते हें म्हणणे चुकीचें होईल. किंबहुना काव्यवाचनानें होणाऱ्या तात्कालिक भावात्मक आनंदांनं दुःखही तात्पुरतेंच विसरलें जातें. असें असूनही या प्रयोजनास स्वतंत्र स्थान नाही असें म्हणतां येत नाही. परंतु लोकांचें दुःखविमोचन हा उद्देश नेहमींच असेल असें नाही. तेंच स्वतः कवीसंबंधानेंही म्हणतां येईल. म्हणून हें प्रयोजन नित्य नव्हे व अशा साऱ्या ठिकाणीं आनंदाचें अस्तित्व असल्यानें हें प्रयोजन वरच्याच प्रयोजनाच्या अंगभूत असें धरावें हें योग्य होय.

याप्रमाणें आल्हादप्राप्ति हेंच एक काव्याचें प्रयोजन ठरल्यास व्यावहारिक नीतीचा व काव्याचा कोठें कोठें विरोध उत्पन्न होतो. 'काव्याकरितां काव्य' हीच काव्यलेखनाची कसोटी ठरल्यास प्रचलित नीतिकल्पनांस व समाजव्यवस्थेस धक्का देणारीं कांहीं कांहीं काव्ये निर्माण झाल्यास नवल नाही. पण याचा विचार 'काव्यदृष्टि' या प्रकरणांतच करणें योग्य असल्यानें तो येथें करितां येत नाही. नीति आणि कला यांचा विरोध जेथें येतो अशा विशिष्ट भूमिभागाखेरीज असा बराचसा प्रांत असेल कीं जेथें प्रचलित नीति-नियम व काव्यकला सुखानें एके ठिकाणीं राहू शकतील, व परस्परपोषकही होतात. अशा सर्व ठिकाणीं इतर प्रयोजनांची उपाधि पाठीमागे लावून न घेतां शुद्ध आल्हादाकडे दृष्टि ठेवून जर उत्तम प्रकारची काव्यरचना कवीनें केली तर त्यास दण्डी म्हणतो त्याप्रमाणें 'आनन्त्य' म्हणजे चिरंजीवित्व प्राप्त होईल यांत शंका नाही.

प्रकरण ३ रे



काव्यहेतु



नैसर्गिकी च प्रतिभा श्रुतं च बहुनिर्मलम् ।

अमन्दश्चाभियोगोऽस्याः कारणं काव्यसंपदः ॥ दण्डी.

काव्याचें लक्षण व प्रयोजन काय याचा येथवर विचार झाला. यापुढें या काव्याची उत्पत्ति कोणत्या कारणामुळे झाली व होते याचा विचार संस्कृत वाङ्मयांतलें कल्पना येथें करणें आहे. संस्कृत साहित्यांत या संबंधांत फारसा मतभेद नाही. आणि दण्डीनें थालून दिलेल्या काव्यहेतू-चेंच निराळ्या शब्दांत किंवा त्याच शब्दांत पुन्हां अनुवचन करण्यापलीकडे कोणी फारसें कांहीं केलेलें दिसत नाही. दण्डीनें काव्याचा त्रिविध हेतु सांगितला आहे. प्रथम नैसर्गिक प्रतिभा, नंतर निर्मल बहुश्रुतता, व तिसरा सतत अभ्यास. हीं तीनही मिळून, एकएकटी नव्हेत, काव्याचा हेतु आहेत. मम्मट हाच भावार्थ निराळ्या शब्दांत सांगतो. तो प्रतिभेला शक्ति असें म्हणतो; 'श्रुतास' लोकव्यवहार, शास्त्र, व इतर काव्ये पाहून आलेली 'निपुणता' असें म्हणतो, व तिसरा भाग म्हणजे काव्यज्ञ लोकांजवळ शिकून केलेला अभ्यास, असें सांगतो.^१ हेमचंद्र^२ व वाग्भट^३ फक्त प्रतिभेलाच हेतु असें म्हणतात, परंतु शास्त्र, व्युत्पत्ति व अभ्यास यांचा तिच्यावर संस्कार झाला पाहिजे असें पुढें लिहितात. जगन्नाथपंडित मात्र नुसती प्रतिभा हेंच काव्याचें कारण आहे असें जोरानें म्हणतो. व त्यापुढे आपल्या विधानाच्या पुष्ट्यर्थ चर्चा करितो.^४ काव्यमीमांसाकार राजशेखर तर काव्याची पुढीलप्रमाणें आठ कारणें देतो. तीं अशीं. स्वास्थ्य, प्रतिभा, अभ्यास, भक्ति, विद्वत्कथा, बहुश्रुतता, स्मृतिदृढता व अनिर्वेद म्हणजे मानसिक शांति.^५ ही यादी थोडीशी लांबलचक असली व तीत दिलेलीं सारींच कारणें तादृश महत्त्वाचीं नसलीं तरी त्यांचा कांहींच संबंध नाही असें नाही. वरील माहितीवरून एवढें अनुमान मात्र खास काढितां येतें कीं, या सर्व कारणांत प्रतिभा ही अत्यंत श्रेष्ठ व अपरिहार्य असें

१. शक्तिर्निपुणता लोककाव्यशास्त्राथवेक्षणात् ।

काव्यज्ञशिक्षयाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवे । का. प्र. . प्रथम उल्लास, ३

२. प्रतिभास्यहेतुः । व्युत्पत्त्यभ्यासाभ्यां संस्कार्या । हेमचंद्र

३. व्युत्पत्त्यभ्याससंस्कृता प्रतिभास्य हेतुः । वाग्भट

४. तस्य च कारणं कविगता केवला प्रतिभा । जगन्नाथ, र. गं. पृ. ८

५. स्वास्थ्यं प्रतिभाऽभ्यासो भक्तिर्विद्वत्कथा बहुश्रुतता ।

स्मृतिदाढ्यमनिर्वेदो मातरोऽष्टौ कवित्वस्य ॥ काव्यमीमांसा, राजशेखर

कारण असून दुसरी तितकीच महत्त्वाची नसली तरी खालोखाल असणारी अशी दोन कारणे आहेत व ती म्हणजे व्युत्पत्ति व सतत अभ्यास. यांत सारी कारणे आली, कीं आणखीही कांहीं आहेत, या प्रत्येकाचें स्वरूप काय आहे, त्यांचे परस्पर संबंध काय आहेत याचा विचार आतां करणें आहे.

प्रथम प्रतिभेचा आपण विचार करूं. दण्डीच्या म्हणण्याप्रमाणें पूर्वजन्मीच्या

वासनागुणावर अवलंबून असणारें ज्ञान म्हणजे प्रतिभा
प्रतिभा:— असें दिसतें. या शब्दांनीं दण्डीस काय म्हणावयाचें आहे
संस्कृत कल्पना तें स्पष्ट होत नाहीं. परंतु इतकें खचित दिसतें कीं, ही

प्रतिभा म्हणजे एकाद्या माणसांत सहज असा गुण आहे. प्रयत्नोत्पाद्य नाहीं. सहज असल्यानें तो कोटून मिळाला हें कळणें अशक्य आहे. म्हणूनच पूर्वजन्मीच्या वासनागुणाकडे दण्डीला धांव घ्यावी लागली. पूर्वजन्मावर विश्वास असो वा नसो, मूळ मुद्दा हा आहे कीं, कवि 'जातोचें' असावे लागतात, बनवितां येत नाहींत. '(Poets are born, not made !)' हें खरें आहे कीं नाहीं? दण्डी म्हणतो प्रतिभा ही पाहिजेच, परंतु ती जर दुर्दैवानें नसली तरी एकाद्यानें वाग्देवतेची प्रयत्नानें व ज्ञानपूर्वक उपासना केली तर त्यावर ती खचित कांहींतरी अनुग्रह करीलच.^१ मम्मट या शक्तीची व्याख्या पुढीलप्रमाणें करितो. प्रतिभा म्हणजे कवित्वबीजरूपी विशिष्ट संस्कार आहे.^२ संस्कार म्हणजे भावना होय. ही नसल्यास काव्यच प्रसृत होणार नाहीं. किंवा झालेच तर तें उपहसनीय होईल असें तो म्हणतो. म्हणजे प्रतिभेची आवश्यकता त्यास अधिक वाटते. वाग्भट व हेमचंद्र प्रतिभेस नवीन नवीन स्वरूपें धारण करणारी बुद्धि असें म्हणतात.^३ यामध्यें प्रतिभेविषयी थोडी अधिक कल्पना आली. दर खेपेस नवीन तऱ्हेचें वर्णन किंवा अर्थदर्शन करणारी बुद्धिरूप शक्ति म्हणजे प्रतिभा असा अर्थ झाला. अभिनवगुप्ताचें मत अपूर्व अशी वस्तु निर्माण करणारी बुद्धि ती प्रतिभा असें आहे.^४ जगन्नाथ हीसच काव्यघटनेस अनुकूल असे शब्द आणि अर्थ हे चटुर्दिशीं जिच्यामुळें सुचतात अशी शक्ति असें म्हणतो.^५ यामध्यें थोडीशी व्यावहारिक छटा आली. प्रत्यक्ष रचनेस उपयोगी पडणारा गुण असा अर्थ आला. परंतु त्यामुळें प्रतिभेचा अर्थ थोडा संकुचित झाला. तीमध्यें प्रतिक्षणाचें नावीन्य आलेलें नाहीं किंवा अपूर्व वस्तु निर्माण करण्याची आवश्यकता दिसत नाहीं.

१. न विद्यते यद्यपि पूर्ववासनागुणानुबन्धि प्रतिभानमद्भुतम्

श्रुतेन यत्नेन च वागुपासिता ध्रुवं करोत्येव कमप्यनुग्रहम् ॥ काव्यादर्श १-१०४

२. शक्तिः कवित्वबीजरूपः संस्कारविशेषः । यां विना काव्यं न प्रसरेत्, प्रसृतं वा

उपहसनीयं भवेत् !

का. प्र. उ. १

३. प्रतिभा नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञा ।

काव्यानुशासन, पृ. २

४. अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा प्रतिभा ।

लोचना पृ. २९.

५. काव्यघटनानुकूलशब्दार्थोपस्थितिः ।

र. गं. पृ. ८

रुद्रट याच शक्तीचें मानसशास्त्रदृष्ट्या अधिक विवेचन करितो. 'मन एकतान अस-
 तांना वर्णनीय विषयासंबंधीं अनेक प्रकारांनीं होणारें विस्फुरण ज्या शक्तीनें होतें व जी-
 मुळें उचित शब्द हे सहज आपोआप सुचतात अशी शक्ती प्रतिभा होय.'^१ रुद्रट पुढें या
 प्रतिभेचे दोन भेद करितो. एक सहज व दुसरी उत्पाद्य होय.^२ व पहिली मनुष्याबरोबरच
 (कविबरोबरच) उत्पन्न होते, म्हणून दुसरीपेक्षा म्हणजे शास्त्रादींच्या अभ्यासानें
 किंवा माणिमन्त्रौषधींच्या योगानें जी उत्पन्न होणारी तिच्या पेक्षा अधिक श्रेष्ठ होय
 असें म्हणतो. याच प्रकारास हेमचंद्र सहजा व औपाधिकी अशीं नांवें देतो. औपा-
 धिकी म्हणजे कांहीं विशिष्ट प्रसंगानें आलेली. उदाहरणार्थ, कालिदासावर झालेला
 देवताप्रसाद. जगन्नाथपंडितानें प्रतिभेचा हेतु म्हणजे कारण पुढीलप्रमाणें दिलें आहे. देवता,
 महापुरुष यांच्या प्रसादानें उत्पन्न होणारें दैव तरी एक, किंवा केव्हां अलौकिक व्युत्पत्ति
 म्हणजे विद्वत्ता व अभ्यास हें दुसरें.^३ केव्हां केव्हां तीनही, दैव, व्युत्पत्ति, व अभ्यास कारण
 होतील. पण साऱ्याच वेळां नाहीं. कारण विद्वत्ता व अभ्यास नसतांनाहि कित्येक वेळां
 महापुरुषप्रसादानें बालांनासुद्धा काव्योत्पत्ति करितां येते, उलट केव्हां केव्हां हा
 प्रसाद नसतांना सुद्धा विद्वत्ता व अभ्यास यांयोगें प्रतिभेचा लाभ होतो. कथा-
 सरित्सागर किंवा मराठींतील पहिलें पहिलें कादंबरीवाङ्मय यांमध्ये वस्तुरचनेस पूर्ण
 स्वातंत्र्य दिलें असलें, तरी अनेक मनोरंजक, अमर्याद, वस्तुस्थितीस सोडून अस-
 णाऱ्या कल्पना करण्यापलीकडे वस्तुरचनेचें चातुर्य फारसें गेलें नव्हतें. कादंबरीचा व
 व्यवहाराचा फारसा संबंध नसे. स्वभावदर्शनांतही ठोकळ स्वभावविशेष व त्यांतील
 कांहीं ठराविक व कांहीं नवीन बारीक खोचा यापुढें विशेष फारसें नाहीं. संस्कृत नाटकांत
 मात्र उत्पादक प्रतिभेस बरेंच क्षेत्र मिळालें आहे. स्वतंत्र नाटकांत वस्तुरचना व स्वभाव-
 परिपोष या दोघोंसही व दुसऱ्या कथानकावर बसविलेल्या नाटकांत स्वभावदर्शनास
 पुष्कळसा (पूर्ण नसला तरी) वाव मिळाला होता. पूर्ण न म्हणण्याचें कारण संस्कृत
 नाटकावर नाटयशास्त्रानें वस्तु अथवा स्वपात्रें यासंबंधी पुष्कळच जाचक नियम घातलेले
 आहेत. मराठीमध्ये अशा नाटकीय वाङ्मयास अलीकडेच गेल्या अर्धपाऊण शतकांतच
 सुरुवात झाली आहे. त्यामध्ये निदान अलीकडे तरी या प्रतिभेस वाव मिळत चालला
 आहे हें सुदैव आहे. परंतु याप्रमाणें संस्कृत वाङ्मयांत किंवा मराठी वाङ्मयांत प्रतिभेची
 कल्पना जितकी उच्च असावी तितकी नव्हती असें म्हणणें भाग येतें. दण्डी किंवा
 मम्मट यानें केलेल्या प्रतिभेच्या अस्पष्ट व्याख्यांनीं सुटका होईलसें वाटत नाहीं. नाहीं
 म्हणावयास अभिनवगुप्ताची कल्पना मात्र अधिक उदार आहे. जगन्नाथाची प्रतिभेची
 कल्पनाच फक्त शब्दार्थोपास्थितीपलीकडे जात नसल्यानें प्रतिभा सहज असावी लागते

१. मनसि सदा सुसमाधिनि विस्फुरणमनेकधाभिधेयस्य

अक्रिष्टानि पदानि च विभान्ति यस्यामसौ शक्तिः । काव्यालंकार १५

२. सहजोत्पाद्या च सा द्विधा

„ १६

३. तस्याश्च हेतुः क्वचिद्देवतमहापुरुषप्रसादादिजन्यादृष्टम् क्वचित्च विलक्षण-
 व्युत्पत्तिकारणमभ्यासौ.

र. गं. पृ. ८.

असे त्याचें मत नाही. ती नेहमी उत्पाद्य असून विद्वत्ता व अभ्यास हे दण्डीप्रमाणें प्रतिभेच्या तोडीचे काव्यहेतू त्यास वाटत तर नाहीतच, पण प्रतिभेवर ज्यांचा संस्कार पाहिजे असे दुय्यम हेतू आहेत असेहि त्यास वाटत नाही. ते प्रतिभेचे जनक हेतू आहेत व प्रतिभा हीच काव्याचा प्रत्यक्ष हेतू आहे अशी त्याची योजना आहे. या योजनेत प्रतिभेस श्रेष्ठत्व आणि विद्वत्ता व अभ्यास यांस गौणत्व दिलें गेलें असले तरी दण्डी किंवा मम्मट यांच्या प्रतिभेच्या कल्पनेपेक्षा हीस कोतेपण आलेलें आहे. या व्याख्येत जगन्नाथानें मतस्वातंत्र्य दर्शविलें खरें, पण असें करताना प्रतिभेची किंमत कमी केली आहे. याप्रमाणें संस्कृत वाङ्मयांत प्रतिभेसंबंधानें जी चर्चा झाली आहे तिचें स्वरूप आहे. आपल्या जुन्या मराठी वाङ्मयांत साहित्यचर्चा फारशी झालीच नाही. कोठें कोठें कवीचें महत्त्व वर्णन करण्यापलीकडे विशेष शास्त्रीय व्याख्यान आढळून येत नाही. रामदासांनीं कवी हे 'शब्दसृष्टीचे ईश्वर' असें म्हणण्यांत प्रतिभेची जगन्नाथाची व्याख्या पुढें ठेविली होती कीं काय हें समजण्यास मार्ग नाही. मराठीमध्ये काव्याची तार्विक चर्चा व्हावयास तिचा इंग्रजी टीका वाङ्मयाशीं आलेला संबंधच कारणीभूत झाला. व काव्यावरची पहिली प्रसिद्ध टीका मोरोपंतावर चिपळूणकरांनीं केली तीच असें म्हणावयास हरकत नाही. यापूर्वीं न्या. रानडे यांनीं केकावलीवर केलेली टीका जनतेपुढें चिपळूणकरांनीं आपल्या निबंधांतच आणिली. पुढें मराठीतील टीकावाङ्मय वाढत गेलें. त्या वेळीं प्रतिभेसंबंधीं जी चर्चा झाली ती बहुधा इंग्रजी वाङ्मयावर आधारीलेली अशाच झालेली आहे. वा. ब. पटवर्धन यांनीं 'काव्य व काव्योदय' या आपल्या निबंधांत जी प्रतिभेसंबंधानें विस्तृत चर्चा केली आहे तीही इंग्रजीवरूनच बहुशः घेतलेली आढळते. संस्कृत वाङ्मयामध्ये आधींच झालेल्या थोड्याबहुत चर्चेची मदत कोठें घेतलेली दिसत नाही.

प्रतिभा या शब्दांत पुष्कळ वेळां दोन भिन्न धर्मांचा समावेश केला जातो.

आधुनिक कल्पना त्या दोन धर्मांस इंग्रजीमध्ये Imagination व Fancy अशीं दोन निरनिराळीं नांवें आहेत. दुसऱ्या प्रकारास

उत्प्रेक्षा असें नांव आपण देऊं. संस्कृत वाङ्मयांत प्रतिभेचे जे दोन प्रकार केले आहेत ते, तंतोतंत नसले तरी बहुशः, याच दोन धर्मांचे वाचक आहेत, असें आपल्यास म्हणतां येईल. उत्प्रेक्षा अथवा Fancy म्हणजे ही उत्पाद्य प्रतिभा असें म्हणण्यास हरकत नाही. या उत्प्रेक्षेचें कम म्हणजे एकाद्या मनोहर वस्तूसंबंधानें नवीन नवीन मनोरंजक कल्पना करण्याचें आहे. उदाहरणार्थ, चंद्रावर असलेल्या डागासंबंधानें कोणी अडक (डाग), कोणी शश, कोणी पृथ्वीची छाया, कोणी समुद्रातील पडक, तर एकजण रात्री प्यालेला अंधःकारच कुक्षीमध्ये सांचून राहिला आहे अशी कल्पना करितो. या कल्पनांमध्ये पुष्कळ वेळां असंभाव्यताच फार असते. परंतु ही शक्ति वाचनानें व अभ्यासानें वाढवितां येण्याजोगी आहे. वर दर्शविलेल्या कांहीं व्याख्यांमधून प्रतिभेची हीच कल्पना अंतर्भूत असल्याचें दिसून येईल. व संस्कृत वाङ्मयामध्ये बहुतेक मोठमोठ्या

कर्वीच्या काव्यात प्रतिभेच्या या धर्माचेंच वर्चस्व फार मोठ्या प्रमाणात आढळून येतें. काव्यामध्ये स्वभावपरिपोष, वस्तुरचना यांपेक्षां वर्णननावीन्य व मनोरंजकपणाकडेच जास्त लक्ष पुरविलें जात असे. मराठींतही प्रतिभेसंबंधी हीच कल्पना प्रथम प्रथम रूढ असल्याने त्याव्यतिरिक्त कांहीं काव्य आहे असे वाटतच नसे. ज्ञानेश्वर, एकनाथादि महान् कर्वींची देखील समजूत ही की, एकाद्या विधानादाखल दृष्टांत म्हणून निरनिराळीं मनोरंजक नवीन नवीन उदाहरणें यावयाचीं यांतच काव्य आहे. त्यांच्या प्रतिभेस शब्दा-योपस्थिति पुष्कळ आहे. लोकव्यवहाराचें व शास्त्राचेंही ज्ञान भरपूर आहे; परंतु जिला Creative Imagination असें म्हणतात ती शक्ति त्यांमध्ये होती की नाही याचा कस लागत नाही. त्यांना अपूर्व वस्तुरचना करावयाची नव्हती. त्यांचा विषय त्यांच्या-पुढें तयार होता. भिन्नस्वभावदर्शन वा परिपोषही करून दाखवायचा नव्हता; तेव्हां प्रतिभेची दुसरी बाजू जी उत्पादक कल्पनाशक्ति ती त्यांमध्ये कितपत होती तें समजण्यास मार्ग उरलेला नाही. त्यांमध्ये ती नव्हतीच हें म्हणणें घाडसाचें होईल. परंतु यावरून प्रतिभा व काव्य यांसंबंधानें आपल्या जुन्या लोकांची समजूत काय होती हें समजून येतें. पुढें कथात्मक वाङ्मय सुरू झालें तरी नवीन वस्तुरचना वा स्वभावपरि-पोष यांसहि वाव मिळाला नाहीच. कथा व तीमधील पात्रे हीं पुराणें, भारत यांमधून घेतलीं गेलीं असल्याने त्यांमध्ये स्वातंत्र्य फार थोडें असे. संस्कृत कादंबरी किंवा बृहत्कथा, कथासारित्सागर किंवा मराठीतील पाहिलें पहिलें कादंबरीवाङ्मय यांमध्ये वस्तुरचनेस पूर्ण स्वातंत्र्य दिलें असलें तरी, अनेक मनोरंजक, अमर्याद, वस्तुस्थितीस सोडून असणाऱ्या कल्पना करण्यापलीकडे वस्तुरचनेचें चातुर्य फारसें गेलें नव्हतें. कादंबरीचा व व्यवहाराचा फारसा संबंध नसे. स्वभावदर्शनांतही ठोकळ स्वभावविशेष व त्यांतील कांहीं ठराविक व कांहीं नवीन बारीक खोंचा यांपुढें विशेष फारसें नाही. संस्कृत नाटकांत मात्र उत्पादक प्रतिभेस बरेंच क्षेत्र मिळालें आहे. स्वतंत्र नाटकांत वस्तुरचना व स्वभावपरिपोष या दोहोंसही व दुसऱ्या कथानकावर बसविलेल्या नाटकांत स्वभावदर्श-नास पुष्कळसा (पूर्ण नसला तरी) वाव मिळाला होता. पूर्ण न म्हणण्याचें कारण संस्कृत नाटकांवर नाट्यशास्त्रानें वस्तु अथवा पात्रें यांसंबंधी पुष्कळच जाचक नियम घातलेले आहेत. मराठीमध्ये अशा नाटकीय वाङ्मयास अलीकडेच गेल्या अर्धपाऊण शतकांतच सुरवात झाली आहे. त्यामध्ये निदान अलीकडे तरी या प्रतिभेस वाव मिळत चालला आहे हें सुदैव आहे. परंतु याप्रमाणें संस्कृत वाङ्मयांत किंवा मराठी वाङ्मयांत प्रतिभेची कल्पना नितकी उच्च असावी तितकी नव्हती असें म्हणणें भाग येतें. दण्डी किंवा मम्मट यांनीं केलेल्या प्रतिभेच्या अष्टाष्ट व्याख्यांनीं सुटका होईलसें वाटत नाही. एकव्या अभिनवगुप्ताची कल्पना मात्र अधिक उदार आहे. तीमध्ये अपूर्व अशी वस्तुरचना कर-ण्याची शक्ति अन्तर्भूत आहे. नुसते उत्प्रेक्षेचे विलास अथवा नवनवोन्मेषच फक्त अभि-प्रेत आहेत असें नव्हे, तर आमूल रचना स्वतंत्र करितां आली पाहिजे असा अर्थ तीति येतो. प्रतिभेसंबंधी अशी व्यापक व स्पष्टतर कल्पना दुसरी कोठेही सांपडत नाही.

उत्प्रेक्षा जरी याप्रमाणें मुख्य प्रतिभेपेक्षां कमी महत्त्वाची असली तरी वाङ्मया-
मध्ये तिला बरेंच महत्त्व आहे. पूर्वी या शक्तीचें बजन
उत्प्रेक्षेचें
कार्य व महत्त्व
असंभाव्य उपमा, रूपकें किंवा वस्तुरचना करण्याकडे बरेंचसें
खर्च करण्यांत येत असे. तेंच आतां संभवनीय गोष्टींकडे

उपयोगांत आणण्यांत आल्यानें न्याया उपयोग अधिक परिणामकारक होऊं लागला
आहे. या शक्तीनें वर्णनांमध्ये विविधता येऊं लागते, वस्तुरचना व स्वभावदर्शन हीं कितीही
भिन्न व विविध असलीं तरीही कित्येक बारीकसारीक गांष्टी पुष्कळशा कथानकांतून
(एकाच ग्रंथकाराच्या सुद्धा), सामान्यांसणें अपरिहार्य आहे. उदाहरणार्थः—सकाळ-संध्या-
काळ यांचीं वर्णनें, निरनिराळ्या ऋतूंचीं वर्णनें, पौर्णिमेच्या शुभ्र चांदण्याचें वर्णन,
पावसाचें दृश्य, वादळ, निराशेनंतरची स्थिति, प्रवासाचें वर्णन, समारंभांचीं वर्णनें,
शरीरसौंदर्याचें वर्णन, संगीताचा परिणाम, फुलें व मुलें पाहिल्यानें होणारा आनंद,
पहिल्या प्रेमाचें चित्र इत्यादि हजारों गोष्टी पुनः पुनः अनेक कथानकांतून येणारच. हीं
वर्णनें पुष्कळ वेळां ठरीव सांच्यांचीं होतात. पण कवीची किंवा लेखकाची शक्ति मोठी केव्हां
म्हणावयाची ? तींच तींच वर्णनें विविध शब्दचित्रांनीं, विविध तऱ्हांनीं व्यक्त करावयाची
कला तिला साध्य असेल तेव्हां. काव्याची किंमत बरीचशी त्याच्या नावांन्यावर वा
वैशिष्ट्यावर अवलंबून असते. हें नावीन्य नुसतें वस्तुचनेंतच नसून वर्णनांमध्येही असतें.
या नावीन्याचें मुख्य कारण ही उत्प्रेक्षा शक्तीच होय. याप्रमाणें वर्णनांमध्ये पुष्कळ वेळां
अपरिहार्य अशी कंटाळवाणी एकरूपता येऊं पहाते, ती येऊं नये अशी कवीची किंवा लेखकाची
इच्छा असेल तर, त्यानें या शक्तीकडे विशेष लक्ष देणें जरूर आहे. ही शक्ति कांहींशी
नैसर्गिक असली, तरी बरीचशी अभ्यासानें, अनुभवानें, बहुश्रुतनें येऊं शकेल. असें
असल्यानें तीवर परिश्रम घेतल्यानें फायदा होण्याचा संभव आहे.

आतां प्रतिभेचा दुसरा जो उत्पादक शक्त्यात्मक प्रकार त्याकडे वळूं. या
शक्तीचा संबंध अंतःसृष्टीशी विशेष आहे. शब्दार्थोपास्थिति
प्रतिभाः उत्पादक शक्ति
काव्याच्या बाह्यांगाशी संबद्ध आहे, तर ही दुसरी शक्ति
त्याच्या अंतरंगाशी संबद्ध आहे. या शक्तीचीं विविध कामें आहेत. तीं वा. ब. पट-
वर्धन यांच्याच शब्दांत येथें एक एक देतो. पहिलें काम म्हणजे बाह्यसृष्टीत असणाऱ्या
निक्षर, झाडे, फुलें, डोंगर, रानें, दऱ्या, खोरीं, गावें, शहरें इत्यादि स्थूल व सूक्ष्म अशा
अनेक, अनंत इंद्रियगोचर पदार्थांचा अत्यंत तीव्रतेनें आपल्या अंतःकरणावर ठसा
उमटवून घ्यावयाचा. हे तीव्र ठसे किंवा छाया किंवा प्रतिमा जरूर पडेल तेव्हां अंतः-
करणामधून काढून स्पष्ट व सगुणप्राय अशा वाचकांपुढें उभ्या करावयाच्या हें दुसरें
काम आहे. यास इंद्रियें समर्थ व अन्तःफलक कोमल असावा लागतो. बाह्यविश्वाचे हे
ठसे इंद्रियांच्या द्वारे अंतःकरणावर उमटतात, तसे आंतरविश्वाचेही ठसे हृदयावर
उमटत असतात. या अंतःसृष्टीतील प्रसंग व घडामोडी जशाच्या तशा हृदयांत साठवून
ठेऊन त्यांचींही चित्रे पुन्हा जरूर पडेल त्या वेळीं सगुण सृष्टीच्या सगुण चित्राएवढीं

ठळक व सुसंवेद्य उठवावयाचीं हेंही या प्रतिभेचें अधिक उच्च असें कार्य आहे. मनुष्य जातीच्या अंतःकरणांतील खेळ अनन्त प्रकारचे आहेत. त्यांचे अनुभवही अनन्त आहेत. स्वतःच्या अनुभवावरून दुसऱ्याच्या अनुभवाची कल्पना करावयाची, स्वतःच्या भावनांच्या गुंतागुंतीवरून इतरांच्या भावनांची गुंतागुंत कल्पावयाची हें तिसरें कार्य या प्रतिभेचें आहे. या कार्यास स्वतःचें अंतःकरण अत्यंत सूक्ष्मसंवेदी व सहानुभूतिपूर्ण असें असलें पाहिजे. या अनुभवांना वा भावनांना परिचय नष्ट झालेले कौतुक परत आणून द्यावयाचें हें चवथें कार्य प्रतिभेला करावें लागतें. त्याच त्याच भावना वा अनुभव नवीन आहेत असें वाटावें असें त्यास स्वरूप द्यायचें. व शेवटचें आणि अत्यंत महत्त्वाचें असें कार्य म्हणजे, जें आहे किंवा होतें तें आहेसें करून दाखवण्यापेक्षा, जें नाहीं किंवा नव्हतें तें आहेसें करण्याचें होय. म्हणूनच कवीस विश्वकर्म्याचे बंधु असें म्हणतां येईल. जगांत दिसणाऱ्या गोष्टी किंवा आपणांस अनुभूत झालेल्या गोष्टी किंवा अनुभव यांचें हुबेहुब चित्र उठाविण्यांत कौशल्य तर आहेच; परंतु आपल्यास अज्ञात असलेले प्रसंग (ते संभवनीय मात्र पाहिजेत) कल्पून त्या प्रसंगांत आपल्यास अज्ञात पण संभवनीय अशा व्यक्ति निर्माण करून, त्यांचे अनुभव व भावना यांचीही कल्पनेनें निर्मिति करून एक सुंदर चित्र निर्माण करणें हेंच मुख्य कार्य उच्च प्रतिभेचें आहे. उत्पादक शक्ति हीसच म्हणतां येईल. ही शक्ति असल्याखेरीज उच्च प्रतीचें काव्य निर्माण होणें अशक्य आहे. ही शक्ति फारच थोड्यांस लाभते व ती वाटेला तेव्हां त्यांच्या हुकमतींत असेल असेंही नाहीं. ही मध्येच केव्हांतरी स्फूर्त होऊन नाहींशी होईल. तिचा विकास, किंवा तिची जागृति होण्यास कांहीं कारणें अर्थात्च घडावीं लागतात. कित्येक वेळां प्रतिकूल परिस्थितीमुळे असलेली प्रतिभा जागच्याजागीं जीर्ण होते. तितकीच उच्च व जोरदार असेल तर प्रतिकूल परिस्थितीतूनही ती डोकें वर काढते, व जगास दिपवून टाकणारे वाङ्मय निर्माण करिते. असें या प्रतिभेचें स्वरूप व महत्त्व आहे.

या प्रतिभेचें एक विशिष्ट स्वरूप म्हणजेच स्फूर्ति होय. एकाद्या वेळेस कांहींतर

लिहिण्याची एक प्रकारची अनिवार्य इच्छा उत्पन्न होऊन

स्फूर्ति

तत्काळ सहज अशी रचना होऊन जाते ती स्फूर्त रचना

होय. प्रतिभेच्या योगानें वस्तुरचना, विषय व रचनेंतील बारीकसारीक विशेष ठरूनही लिहावयास बसलों असतां हातून कांहीं समाधानकारक निष्पत्ति होऊं शकत नाहीं. ही रचना स्फूर्तीच्या कांहीं क्षणांनींच मूर्त स्वरूप सहजगत्या पावूं शकते. त्या वेळीं शब्द एकापुढें एक सहज सुचून ते योग्य जागीं योग्य प्रकारें, अगदीं सुलभ रीतीनें, जवळ जवळ प्रयत्नाभावींच बसून उत्तम रचना थोड्या काळांत होऊं शकते. परंतु सारीच काव्य रचना अशी होईल असें नाहीं. पुष्कळ वेळां या विशिष्ट मनःस्थितीच्या अभावींही आधींच मनामध्ये तयार झालेल्या स्वरूपांत सावकाश पण अधिक प्रयत्नानें रचना होऊं शकते कित्येक वेळां विषय, वस्तु रचना हें सारें एकाच स्फूर्तीच्या बैठकीस ठरून रचन होऊन जाते. लहान लहान चुटके अशा तऱ्हेनेंच उत्पत्ति पावतात. परंतु महाकाव्यांन

या स्फूर्तीच्या क्षणावर विश्वसून भागत नाही. कारण ती फार लहरी आहे व तिची वाट पहात बसल्यास किती वेळ फुकट जाईल याचा नेम नाही. तथापि प्रतिभा व स्फूर्ति यांमध्ये फारसा भेद करिता येणार नाही. वर उल्लेखिलेल्या लहान लहान चुटक्यांच्या बाबतीत प्रतिभेचें कार्य कोणतें व स्फूर्तीचें कोणतें हें स्पष्टपणें सांगणें कठीण आहे. वर सांगितल्याप्रमाणें उत्कृष्ट प्रतिभेचें एक तीव्र स्वरूप म्हणजेच स्फूर्ति असें म्हणणें योग्य होईल. फरकच करावयाचा झाल्यास प्रतिभा ही एक मानसिक शक्ति असून ती बऱ्याच प्रमाणांत स्फूर्तीपेक्षा टिकाऊ स्वरूपाची आहे, तर स्फूर्ति ही मनाची एक विशिष्ट अवस्था असून तीमध्ये अवर्णनीय अशी तीव्र उत्कटता अनुभवास येते. अर्थात् ही अवस्था फार वेळ टिकू शकत नाही. प्रतिभा व स्फूर्ति या दोन गोष्टी मनाशीच संबद्ध असल्यानें स्फूर्तीचा स्वतंत्र उल्लेख संस्कृत टीकाकारांनीं केला नाही. वाग्भटाच्या मते कदाचित् त्या दोन्ही सर्वस्वी एकच आहेत असें असावें.^१ तथापि तें निश्चित नाही; व स्फूर्तीचा वर दिलेला अर्थच त्यास अभिप्रेत असेलसें वाटत नाही. एकंदरीत प्रतिभेपेक्षा स्फूर्तीचें महत्त्व कमी आहे, व प्रतिभेपेक्षा अगदीं निराळें असें अस्तित्व तीस नाही तरी तीस काव्यरचनेंत एक महत्त्वाचें स्थान असल्यानें तिचा स्वतंत्र उल्लेख करणें आवश्यक आहे.

या प्रतिभेवरोबरच आणखीही एक महत्त्वाचा गुण कवीस व काव्योत्पत्तीस आव-

श्यक आहे व तो म्हणजे उत्कट भावनात्मकता. वर वर्णन
भावनात्मकता

ती शास्त्रीय शोधांसां आवश्यक आहे. एकादा नवीन शोध लावावयाच्या वेळीं बहुत परिश्रम करून सामग्री मिळविली जाते. त्या सामग्रीचें वर्गीकरण करून तीस व्यवस्थित रूप दिलें जातें. या व्यवस्थित रूपांमधून एका विशिष्ट गोष्टीच्या घटनेसंबंधानें निर-
निराळ्या अनेक प्रकारच्या कल्पना शक्य असतात, त्या साऱ्याच सारख्या संभवनांय असल्यानें कोणती उपपत्ति योग्य ठरेल याविषयी कल्पना करून त्याप्रमाणें पुढें परिश्रम चालूं ठेऊन ती उपपत्ति शेवटापर्यंत न्यावयाची असते; अशा वेळीं कोणत्या तऱ्हेची उपपत्ति किंवा मार्ग पसंत करावयाचा किंवा आणखीही काय काय गोष्टी केल्या म्हणजे इष्ट गोष्ट साध्य होईल हें ठरविण्यास प्रतिभेची अत्यंत जरूरी असते. कित्येक वेळां अनेक वर्षे परिश्रम करूनही योग्य कल्पना न झाल्यानें इष्टसिद्धि होत नाही. न्यूटनला गुरुत्वाकर्षणाचा किंवा वॅट्सला वाफेच्या शक्तीचा शोध लागण्यास उच्च प्रतिभेचे कांहीं क्षणच कारणीभूत झाले. मोठे मोठे शास्त्रीय शोध लागण्यास तिची अत्यंत आवश्यकता लागते. असें असून सुद्धा शास्त्र व काव्य यांमध्ये जो एक प्रकारचा अपरिहार्य विरोध उत्पन्न झाला आहे त्याचें कारण म्हणजे एका बाबतीत प्रतिभेवर बुद्धि व तिचे विशेष यांचा संस्कार होतो व दुसऱ्या बाबतीत तिच्यावर मानवी भावनांचा संस्कार होतो

हैं होय. शास्त्रज्ञांचें हृदय तात्त्विक विचारांमध्ये गुंग असतें. कवीचें मन मनुजसहज अशा राग, द्वेष, लोभ, मोह, मद, मत्सर इत्यादि दोष व प्रेम, भक्ति, परोपकार, दया, शांति, इत्यादि भावनांमध्ये गुंग असतें. प्रतिभा एकच पण तीवर निरनिराळ्या गोष्टींचा संस्कार झाल्यानें निरनिराळीं स्वरूपे तिला मिळतात. काव्याचें अधिक बलवत्तर कारण उच्च प्रतिभा हें असलें तरी ती काव्यस्वरूप पावण्यास या भावनात्मकतेची तीस अत्यंत जरूरी आहे. किंबहुना या प्रतिभेचें रूपांतर काव्यांत त्याखेरीज व्हायचेंच नाही. शास्त्रज्ञ आणि कवि यांमध्ये फरक हा हाच आहे. या गुणाखेरीज काव्यांत रसाळता उतरायचीच नाही व रसात्मकता हा काव्याचा आत्मा आहे. या दृष्टीनें प्रतिभेइतकेंच किंबहुना कांफणभर ज्यास्तच असें या भावनात्मकतेचें, निदान काव्यांत तरी, महत्त्व आहे असें आपणांस म्हटलें पाहिजे.

या गुणाखालोखाल उपयुक्त असा दुसरा गुण जो व्युत्पन्नता, त्या गुणाचा यापुढे

व्युत्पत्ति

आपण विचार करूं. या व्युत्पत्तीसच दण्डी 'श्रुत' असें नांव देतो, व तें निर्मळ असावें असें म्हणतो. मम्मट

यासच 'निपुणता' असें म्हणतो व ती लोक, शास्त्र व काव्य इत्यादिकांच्या परिशीलनानें येते असें सांगतो. लोक या शब्दानें स्थावर व जंगम सृष्टि येते. शास्त्रामध्ये छन्दः व्याकरण, नामकोश (अमरकोश इत्यादींसारखे) नृत्य, गीत, वादन, चित्रकला इत्यादि ६४ कलांचें शाब्दिक तरी ज्ञान; धर्म, अर्थ काम, मोक्ष; धर्मांत मनु याज्ञवल्क्यादि-प्रणीत ग्रंथ, अर्थशास्त्रांत गर्गभार्गवादिप्रणीत ग्रंथ, वात्स्यायनाची कामसूत्रे, मोक्षांत सारें तत्त्वज्ञान (वेदांत, सांख्य, न्याय, मीमांसा इ.); शालिहोत्रादि गज, तुरग यांसंबंधी ग्रंथ इतकी माहिती अंतर्भूत होते. काव्यामध्ये पूर्व महाकवींच्या ग्रंथांचें वाचन जें व पुढील आदि शब्दानें इतिहासादि ग्रंथ येतात. हेमचंद्रानें हीच यादी निराळ्या शब्दांत प्रथित केली आहे. इतकी बहुश्रुतता अंगीं असल्यावर मनुष्य मोठा जाडा पंडित होऊं शकेल. इतकी माहिती सारी मिळविण्यास एक जन्म तरा पुरेसा पडेल काय ? बरें, मिळालीच तरी कवीच्या प्रतिभेस एक प्रकारचें जाड्य येणार नाही काय ? यांपैकीं लोकव्यवहारज्ञानाचा उपयोग त्यांतल्यात्यांत अधिक होण्याचा संभव आहे. इतरांचा त्यापेक्षा कमी. परंतु यांपैकीं कोणाचा उपयोग होणारच नाही असें कोणी म्हणावें ? कोणत्याही ज्ञानाचा केव्हां व कसा उपयोग होईल याचा काय नेम आहे ? प्रतिभेनें वस्तूची रचना स्थूल प्रमाणांत ठरते व स्वभावाची बाह्यरेषा ही स्थूलपणें निश्चित होईल. यांमध्ये बारीकसारीक गोष्टी भरण्याकरितां हें ज्ञान, ही बहुश्रुतता फार उपयोगी पडते. कथान-कामधील बारीकसारीक जरूरीचे विशेष भरण्यांत प्रतिभेची मदत होत नसून देशकाल-परिस्थितिज्ञान याचेंच अत्यंत साहाय्य होतें. पात्रांच्या स्वभावभिन्नता किंवा वैशिष्ट्य दर्शविणाऱ्या अत्यंत सूक्ष्म खांचांखांचा घाळण्यास मनुष्यस्वभावाचें प्रत्यक्ष ज्ञान जितकें ज्यास्त व विविध असेल तितकें हवें असतें. नदीकांठच्या संध्यासमयाचें वर्णन नुसत्या कल्पनेनें केल्यास हुबेदुब घटनाच नाही, तो पाहिलाच पाहिजे; किंवा त्याचें पुस्तकी ज्ञान

तरी पाहिजे. नौकाविहाराचें वर्णन करितांना नौका कशी असते, बल्ही कशी मारितात, त्यामुळे पाणी कसे उचंबळते इत्यादि गोष्टी जर खरोखर ज्ञात नसतील तर वर्णन उठाव-
दार होणार नाही. एकाद्या व्यक्तीचा स्वभाव उदात्त वा दुष्ट कसाही रंगवावयाचा ठरला
असला तरी अमुक एका परिस्थितीत तो कसा वागेल याची नुसती कल्पना अनुभव-
ज्ञानापुढें फिको पडेल. काव्याच्या स्थूल कल्पनेइतक्याच महत्त्वाच्या याही गोष्टी आहेत.
तेव्हां महत्त्वाकांक्षी कवीने याही गोष्टींकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही. साध्या
लहान लहान भाव-गांतांत या गोष्टींचें तितकेंसे महत्त्व वाटणार नाही. पण ज्यास कांहीं मोठें
करून दाखवावयाची इच्छा असेल त्याला या गोष्टी खरोखर आवश्यक आहेत. नाहीतर
कालविपर्यास, सृष्टिवर्णनाच्या बाबतींत ऋतुविपर्यास यांसारखे पुष्कळ वेळां अस्वाभा-
विकतेचे अक्षम्य दोष उत्पन्न होऊन काव्यास हीनत्व येतें. सर्व दृष्टींनीं काव्य परिपूर्ण
असेंच व्हावें हें उचित होय. या दृष्टीनें सुंदर काव्यनिष्पात्ते होण्यास हें देशकालपरि-
स्थितिज्ञानही कारणीभूत होतें असें म्हणण्यास हरकत नाही.

असें जरी असलें तरी या हेतूचें सापेक्ष महत्त्व प्रतिभा किंवा भावनात्मकतेपेक्षा
कितीही कमीच व्हावयाचें. ही एवढी विद्वत्ता नसताही
प्रतिभेच्या जोरावर कांहीं काव्ये चिरंजीव झालेलीं आढळ-

तील. परंतु प्रतिभेच्या अभावीं नुसत्या विद्वत्तेला तें साधेल कीं नाही याची शंका आहे.
नुसत्या विद्वत्तेनें व अभ्यासानें मोठमोठें लांबच लांब पद्य लिहितां येणें अशक्य नाही.
पण अशा काव्यास 'जगांतील अभिजात वाङ्मयां'त कसलें स्थान मिळेल ? नांवेंच
ध्यावयाचीं झाल्यास आपल्याकडील वामनपंडित, मोरोपंत, विठ्ठल, सामराज यांस. जगां-
तील वाङ्मयांत कोणतें स्थान मिळेल याचा विचारच करण्यासारखा आहे. विद्वत्तेच्या
जोरावर काव्यप्रांतांत आनन्द्य मिळवूं हें म्हणणें खोटें आहे. तींमुळें तात्पुरत्या मह-
त्त्वाचीं, थोडा वेळ मनोरंजन करणारीं, स्तुतिपाठ करणारीं अशीं काव्ये (?) निर्माण
करितां येतील. परंतु जगास ढालवून सोडणारीं, सदैव सौख्य व आनंद देणारीं काव्ये
खास होणार नाहीत.

यानंतरचा काव्याचा तिसरा हेतु म्हणजे सतत अभ्यास होय. तो काव्यज्ञ लोकां-

जवळ करावयाचा असतो. त्यांच्या नेतृत्वाखालीं काव्य-
अभ्यास-त्याचें स्वरूप रचना करण्याचा पुनः पुनः अभ्यास करावयाचा. यांत

काव्याच्या बाह्यांगाचा अभ्यास येतो. निरनिराळीं वृत्ते, चाली, शब्दप्रयोग व त्यांचे
विशिष्ट अर्थ, त्यांच्या सूक्ष्म छटा बगैरेकडे कवीस अवश्य लक्ष पुरवावें लागतें. काव्य-
ज्ञांच्या जवळून ध्यावयाच्या आणखीही कांहीं गोष्टी हेमचंद्रानें आपल्या काव्यानुशासनांत
दिलेल्या आहेत. कांहीं गोष्टी खऱ्या असून देखील काव्यांत घालावयाच्या नाहीत.
वसन्तश्रुंत मालतीलतेचा उल्लेख करावयाचा नाही, चन्दनाला फुलें व फळें असूनही
त्यांचा निर्देश करणें योग्य नव्हे, कृष्ण पक्षांत मध्यरात्रीनंतर चांदणें असलें तरी ती रात्र
अंधारीच समजावयाची, शुक्ल पक्षांत त्याच कारीं अंधार असूनही नाही असेंच समजा-

यत्ने, कामीजनांचे दांत व कुन्दाच्या कळ्या पांढऱ्या कधीच नसावयाच्या, कमळाची कळी पांढरी नसावयाची, हिरवी समजायची, इत्यादि पुष्कळ गोष्टी जशा आहेत तशा वर्णन करावयाच्या नाहींत. उलटपक्षी कांहीं गोष्टी नेहमी किंवा पुष्कळ वेळां अशक्य किंवा असंभाव्य असूनही त्या शक्य मानावयाच्या असतात. नदीमध्ये पर्वे किंवा नीलोत्पलें असणें, कोणत्याही पर्वतावर सुवर्ण व रत्ने मिळणें, अन्धकार सुटित धरण्याजोगा पदार्थ असणें; चंद्रप्रकाश घागरीत नेतां येणें, यश व हास्य, अकीर्ति व पाप, राग व अनुराग यांचे रंग अनुक्रमे धवल, काळा व तांबडा असणें; चकोरानें चन्द्रिकापान करणें, चक्र-बाकपतिपत्नी रात्रीं निरनिराळ्या तीरावर असणें इत्यादि गोष्टी या प्रकारांत येतात. याचप्रमाणें वस्तुस्थितीस धरून नसणारे अनेक निर्बंध पाळावे लागतात. फक्त समुद्रांतच मगर असावयाचे, मलयावरच चन्दनार्ची झाडे असावयाचीं, कोकिलांनीं वसन्तांतच कूजन करावयाचें, मोर वर्षाऋतूंतच नाचावयाचा; या सान्या गोष्टी माहीत होण्यास अभ्यासच पाहिजे. शिवाय पूर्वीच्या कवींस निरनिराळे बन्ध, समस्यापूरण, प्रहेलिका, यमकाचे अनेक प्रकार यांमधील आपलें प्राविण्य दाखवावें लागे. अर्थात् या सान्या गोष्टींचा सतत अभ्यास पाहिजे. या गोष्टी सध्या किंवा खऱ्या काव्यास कितपत आवश्यक आहेत हा विचार सोडून दिला तरी, बरीच मोठी काव्यरचना होण्यास सतत अभ्यासानें येणारी भाषेवरची प्रभुता, कल्पनांची सहजसुलभता, वृत्तादिकांशीं पूर्ण परिचय इत्यादि गोष्टी कवीस जेवढ्या अधिक प्रमाणांत लभ्य असतील तेवढ्या पाहिजेतच. वर वर्णन केलेल्या बऱ्याचशा गोष्टींची माहिती आधुनिक कवीस नसली तरी चालेल. नसलेल्या गोष्टी आहेत असें समजणें, चमत्कारिक कविसंकेत करणें, नसते निर्बंध लादून घेणें, हें आधुनिक कवितेच्या स्वातंत्र्याच्या व स्वाभाविकतेच्या कालांत चालू शकणार नाहीं. परंतु म्हणून कवीस कांहींही अभ्यासाची जरूरी नाहीं, स्फूर्तीनें येतील ते बोल खरे, त्यामध्ये साफसफाई न करितां जसेच्या तसेच ते पुढें मांडावयाचे; त्यांतच खरें काव्य आहे असें समजणें योग्य नव्हे. कवीचे सहजोद्गार म्हणजेच काव्य हें कितीही खरें असलें तरी, त्यांत असंबद्धता, थिलथिलीतपणा, खडबडीतपणा, पुनरुक्ति नसेल तितकी हवीच आहे. भाषेची माधुरी, ठाकठिकी, सहजता हीं अभ्यासानेंच यावयाचीं. निदान वृत्त चाली यांचे निर्बंध व्यवस्थित रीतीनें पाळिले पाहिजेत. बाह्यांग सुन्दर असेल, निदान निर्दोष असेल तरच अन्तरंगाकडे लक्ष वेधतें. नुसत्या प्रतिभेच्या जोरावर आम्ही वेळ मारून नेऊं हें म्हणणें घमंडीचें आहे. त्यानें बचाव तर होणार नाहींच, उलट हसें मात्र व्हावयाचें. असो. याप्रमाणें काव्याच्या तिसऱ्याही महत्त्वाच्या हेतूचा विचार झाला.

आतांपर्यंत सांगितलेले हेतु हे उत्पादक हेतू झाले. यापुढें ज्या हेतूंचा विचार

स्वास्थ्य-शारीरिक

करावयाचा आहे, त्यांस साहाय्यक हेतू म्हटल्यास योग्य होईल. प्रथमच म्हडल्याप्रमाणें काव्यमीमांसाकारांनीं आणखीही

चार पांच हेतु सांगितले आहेत. त्यांत स्वास्थ्य आणि अनिवेद असे दोन प्रकार आहेत. पहिल्याचा अर्थ काव्य करण्यास बहुतांशी आवश्यक असणारी फुरसत असा होईल. अनेक

उद्योगाच्या अजाळामध्ये सांपडलों असता आपणांस काव्य काय, कोणतंही लेखन अशक्य आहे. पोटाची विवंचना पाठीमागे आहे. त्याकरितां रात्री नसला तरी संबंध दिवसभर उद्योगधंदा केला पाहिजे. समाजकार्ये करण्याची, जरूरी आहे. इत्यादि अनेक व्यवधाने असतांना कवीकडून एकाद्या मोठ्या ग्रंथाची अपेक्षा करणे म्हणजे थोडेंसं सद्धानुभूतिशून्यतेचें नाहीं काय ? थोडी फुरसत त्यांतल्यात्यांत काढून लहानच कां होईना कांहीं 'चुटके' लिहिले गेले तरीही ते हवे आहेत. मिल्टनचीं *Paradise Lost* व *Regained* हीं काव्ये एकांतांत फुरसतींतच लिहिलीं गेलीं. वर्डस्वर्थला दुसरा कांहीं उद्योग होता कीं नाहीं याची शंकाच आहे. ब्राउनिंग कवीचीं तांच स्थिति आहे. बायरन्-लाही पोटाकरितां धंदा करावा लागल्याचें ऐकिवांत नाहीं. डान्टेनें आपलें महाकाव्य परदेशवासांत कां होईना पण एकांतांत लिहिलें. कालिदासास राजाश्रय चांगला होता. टेनिसननेंही दुसरा कांहीं व्यवसाय केला असें वाटत नाहीं. यावरून काव्यनिष्पत्तीस स्वास्थ्य किती आवश्यक आहे हें सहज दिसून येईल. कारण काव्य लिहितांना मनाची विषयाशीं अत्यंत एकतानता व्हावी लागते. तरच स्वतः निर्मित केलेल्या निरनिराळ्या प्रसंगांशीं व व्यक्तींशीं तादात्म्य पावतां येतें. त्या वेळीं थोडाही व्यत्यय आला तरी भंग होतो. पुढें पुनः स्फूर्ति कधीं येईल याचा नियम नाहीं. स्वास्थ्य असलें कीं नेहमीं ध्येय विषयाचीच चिन्ता असते, डोळ्यांपुढें तोच विषय असल्यानें अनेक कल्पना सुच-तात; तेंच वातावरण कायम असल्यानें स्फूर्तिप्रसंग अनेक येतात व काव्यरचनेस जोर मिळतो. काव्याचा प्रसंग किंवा विशिष्ट रचना सुचण्यास स्फूर्तीचा एक क्षणच पुरेसा असला तरीही ती व्यवस्थितपणें शब्दांत उतरण्यास प्रयत्न, निदान काल व थोडेसे परिश्रम तरी लागतात. काव्य सुचणें हें दैवी काम असलें तरी तें लिहून काढणें हें व्याव-हारिक काम आहे. तें होण्यास निर्वेध वेळ लागतो यांत बिलकुल शंका नाहीं. तेव्हां स्वास्थ्य हेंही एक महत्त्वाचें व आवश्यक असें काव्यनिष्पत्तीचें कारण आहे असें म्हणा-वयास कांहींही हरकत नाहीं.

यासच जवळचें असें दुसरें कारण म्हणजे अनिवेद, अर्थात् मनःस्वास्थ्य होय.

नुसती शारीरिक फुरसत असून भागत नाहीं. मनास जर
स्वास्थ्य-मानसिक इतर काळज्या लागल्या असतील तर शारीरिक स्वास्थ्य

किंवा फुरसत मिळूनही तिचा कांहीं उपयोग नाहीं. पोटाच्या विवंचनाखेरीज इतर अनेक भान-डी मनुष्याच्या पाठीमागे असतात. गृहकलह, लोकशोभ, अनारोग्य, मृत्युमुळे दुःखे अशा अनेक गोष्टी आहेत कीं, ज्या त्याचा मनःप्रांत व्यापून असतात. इतर कांहींही सुचेंनासें होतें. अशा वेळीं खऱ्या सत्य व्यवहारांतील गोष्टी सोडून आपल्या मानससृष्टीकडे लक्ष देणें शक्य तरी आहे काय ? फुरसत असली तरी मन कोठें मोकळें असतें ? टेनि-सनचा मित्र मृत्युमुखी पडल्यानें व्यास इतर कांहीं न सुचून कांहीं काल तरी काव्यनिष्पत्ती-मध्ये व्यत्यय आलाच ना ? अशामुळे काव्य सुचणार कसें ? सुचलें तरी लिहून होणार कसें ? शरीरस्वास्थाप्रमाणें किंबहुना अधिकच मनःस्वास्थ्य पाहिजे. काव्याचा संबंध

मनाशींच अधिक आहे. ते शारीरिक काम नव्हे. तेव्हा मानसिक स्वास्थ्य एक महत्त्वाचें कारण आहे असें दिसून येईल.

याबरोबरच आणखीही काही गोष्टींचा विचार येथें करणें आवश्यक आहे. त्या गोष्टींचा काव्यनिष्पत्तीशीं प्रत्यक्ष संबंध फारसा नसला परिस्थिति तरी अप्रत्यक्ष संबंध बराच आहे. कोणत्याही कवीच्या

काव्यास किंवा एकाद्या काव्यकालास जें काही विशेष स्वरूप येतें त्यास कारण त्याच्या आजूबाजूची सृष्टि, व त्या कालची राजकीय व सामाजिक परिस्थिति होय. प्रत्यक्ष काव्यलेखनांत हिची फारशी मदत होत नाही. परंतु कवीवर व त्याच्या काव्यावर मात्र एक कायमचा ठसा ही परिस्थिति उठवीत असते. ऋग्वेदकालीन काव्यावर नै-सर्गिक घडामोडींचा किती मोठा ठसा उरलेला आहे. भयंकर वादळें, अतिवृष्टि, प्रखर सूर्य, आल्हाददायक उषा यांचीं प्रतिबिंबे या काव्यांत दिसून येतात. या निसर्गातील शक्तींशीं टक्कर देण्यास समर्थ होण्यास लागणारे बेगुमानपणा, व्यावहारिकपणा, आशा-वादीपणा इत्यादि गुण जे त्यांत दिसतात त्यास कारण त्यांची बाह्य परिस्थितीच होय. इंग्लंडमधील Lake Poets च्या मनांवर आजूबाजूच्या निसर्गाचें केवढें स्पष्ट चित्र वठलें होतें ? या निसर्गाच्या शक्तीचा परिणाम प्रकृतिभेदाप्रमाणें निरनिराळ्या व्यक्तींवर निरनिराळा होईल. स्वभावतः गंभीर कवीस त्यामधील गंभीर व उदात्त भागच जास्त आकर्षित करील, तर प्रकृत्या आनंदी, बेगुमान कवीस निसर्गातील आनंददायक गोष्टीच जास्त ओढतील. कसेही असलें तरी त्यावर निसर्गाचा परिणाम झाल्याखेरीज राहणार नाही. निसर्गाचा जितका होईल त्यापेक्षाही राजकीय व यापेक्षाही सामाजिक परिस्थितीचा परिणाम फार होतो. निसर्गातील गोष्टी कमी जवळच्या व त्यांताळ गूढ तत्त्व समजावयास अधिक कठिण असल्याने त्यांचा संस्कार मनावर साहजिकच कमी होतो. राजकीय परिस्थिति अधिक जवळची वाटते. विशेषतः परतंत्रतेत तर पदो-पदीं गुलामगिरीची आठवण करून देणाऱ्या गोष्टी घडतात व त्यामुळें मनःक्षोभ उत्पन्न होतो. भावना उत्कट होते व शब्दांत रूपांतर पावते. दुःखाचे प्रसंग भावनांना जितकी चालना देऊं शकतात तितके सुखाचे प्रसंग देऊं शकत नाहीत; म्हणूनच परतंत्र देशांत राजकीय परिस्थिति काव्यावर परिणाम करूं शकते. आम्ही स्वतंत्र होतो, सुखी होतो, तेव्हां शृंगाराखेरीज आमच्या काव्यांत दुसरे काही आढळलें नाही. स्वतंत्र असूनही काळ धामधुमीचा होता तेव्हां काव्याला अधिक चेतना राजकारणामुळें मिळाली. याही-पेक्षा अधिक परिणाम सामाजिक परिस्थितीचा होतो. राजकर्त्यापेक्षाही समाज आपल्याला अधिक जवळ आहे. आपलें रोजचें आयुष्य आपल्या बरोबरच्या, आपल्या भोंवतालच्या लोकांमध्येंच जातें. त्यांच्या गुणावगुणांचें प्रतिबिंब आपल्या मनावर रात्रंदिवस पडत असतें. सामाजिक जुलमी रुढींच्या जबरदस्त दडपणामुळेंच कित्येक कवींना स्फूर्ति मिळाली आहे व केशवसुतांची परंपरा यामुळेंच अस्तित्वांत आली. अशा रीतीनें अनेक प्रकारची परिस्थिति कवीस नकळत त्याच्या हृदयावर संस्कार करीत असते व

तिचे स्पष्ट प्रतिबिंब कवीच्या काव्यांत उमटतें. कितीही प्रतिभाशाली कवि असला तरी त्यास कांहीं अंशीं परिस्थितीच्याच दडपणाखालीं राहणें भाग असतें. ती उल्लंघून प्रतिभाशाली कवी थोड्याबहुत प्रमाणांत भविष्यकाळासंबंधीं अनुमानें बांधूं शकला तरी, तो अजिबात तीमधून सुटून जाईल हें संभवनीय नाहीं. परिस्थितीचा परिणाम अप्रत्यक्ष रीत्या तरी त्यावर होत असतो व त्याप्रमाणें त्याच्या काव्यास स्वरूप मिळतें. काव्याच्या स्वरूपास विशिष्ट वळण मिळण्यास हा एक हेतु कारणीभूत होत असल्यानें त्याचाही विचार येथें इतर हेतूंबरोबर करावा लागला.

काव्यमीमांसाकारांनीं विद्वत्कथा, भक्ति, स्मृतिदृढता इत्यादि आणखीही जे हेतु दिले आहेत त्यांचा साऱ्यांचा समावेश वर सांगितलेल्या कोणत्या ना कोणत्या तरी हेतूंमध्ये होत असल्यानें किंवा इतर हेतूंच्या मानानें त्यांचें महत्त्व तादृश नसल्यानें त्यांचा विचार करण्याचें प्रयोजन नाहीं. अशीं बारीकसारीक कारणें जर पाहूं लागलों तर कोणती गोष्ट कोणत्या गोष्टीचें कारण होणार नाहीं ? तेव्हां हा विचार एवढ्यावरच थांबविलेला बरा.

प्रकरण ४ थें

७०६

काव्याचे विषय व काव्यदृष्टि



काव्याचें प्रयोजन काय हें आपण मार्गेच पाहिलें आहे. प्रस्तुत प्रकरणांत तें आप-

प्रास्ताविक

ल्यास कोणत्या विषयांपासून साध्य होईल, व कोणत्या मार्गांनीं होईल हें पहावयाचें आहे. पूर्वी सांगितल्याप्रमाणें

‘परनिर्वृति’ हें एक प्रयोजन ठरल्यावर तें कोणत्या विषयापासून मिळेल हा प्रश्नच खरोखर उद्भवत नाहीं. काव्यास्वादापासून मिळणारें आत्यंतिक सुख इंद्रियगम्य नसून हृदयसंवेद्य असल्यानें त्यामध्ये पाशविक सुखाचा अंशही उरत नाहीं. तें स्वार्थानपेक्ष असून अद्वैताच्या भूमिकेवर, क्षुल्लकविकारातीतावस्थेंत अनुभवायचें असल्यानें ब्रह्मानंदाप्रमाणें त्यांत पवित्रता असते. त्याचा आस्वाद घेणारा खरा रसिक सहृदय असतो. आस्वाद्य वस्तु व आस्वादक याप्रमाणें कांहीं विशेषगुणयुक्त असल्यानें विषयाच्या निवडीसंबंधानें कांहीं विशेष नियम घालून दिल्यामुळें विनाकारण बन्धनें मात्र उत्पन्न व्हावयाचीं. विषय कसाही असो. ‘घड्याळ’ ‘काव्यांत किंवा डबक्यांत पडलेलें फूल’ ‘भाकरी’ पासून तों सुंदर हरिचरित्रापर्यंत किंवा अत्यंत गुंतागुंतीच्या मानसिक कूट प्रश्नापर्यंत कोणताही असो. त्यापासून खऱ्या सहृदयास, उपरिनिर्दिष्ट असा आनंद झाला तर त्याचें सार्थक झालें. असें असल्यानें अमुक एक विषय काव्यास योग्य व दुसरा अयोग्य असें सांगणें व्यर्थ आहे. याकरितांच संस्कृत टीकाशास्त्रांत यासंबंधी नियम असे कधींच घालून देण्यांत आले नाहींत. नाहीं म्हणावयास महाकाव्याचे विषय काय आहेत तें दण्डीनें व नाटकांत कोणते विषय येऊं नयेत तें भरतानें सांगून ठेविलें आहे.

महाकाव्याखेरीज इतर तऱ्हेचें काव्यही संस्कृतमध्ये पद्यांत तरी कमीच असल्यानें

संस्कृतमधील चर्चा

काव्यांच्या विषयांची थोडीबहुत कल्पना येते. नगर, समुद्र, पर्वत, ऋतु, चंद्र, सूर्य यांचीं वर्णनें, उद्यानक्रीडा, सलिल-

क्रीडा, मधुपान, रत, वियोग व विवाह, पुत्रजन्म, राजकीय खलबतें, दूतप्रयाण, सैन्याचें कूच व प्रवास, युद्ध आणि नायकाचा विजय इत्यादि गोष्टी महाकाव्याचे विषय होतात, असें काव्यादर्शांत दण्डीनें म्हटलें आहे. ‘हीच यादी वाग्भटानें निराळ्या शब्दांत दिली आहे.’ विश्वनाथानें दण्डीचीच यादी कमी करून दिली आहे. ‘मन्दारमकरंद-चपूत’ वर उल्लेखिलेल्या विषयांस अंगभूत अशा गुणांची व पदार्थांची लांबच लांब यादी आहे. यावरून एवढें दिसून येईल कीं, काव्याचे विषय अनेकविध आहेत. त्यास

१. के. सु.; २. रेंदाळकर; ३. ए. या. निपाडकर; ४. का. द. प. १. १६-१७;
५. का. शासन पृ. १५; ६. सा. दर्पण ६, ३२२-२३; ७. शेषबिन्दु पृ. १८९.

मर्यादा नाही. या यादीत अर्थात् 'घड्याळ' 'भाकरी'सारखे झुल्लक किंवा अगदी व्यावहारिक वाटणारे विषय आले नाहीत. परंतु साक्षात् जरी नाही तरी उपमा, अम्योक्ति म्हणून लसून (जगन्नाथ), दगड (भल्लट), मर्कट व विचू यांसारख्या गोष्टीही संस्कृत काव्याच्या प्रान्तांत शिरल्या आहेत. सारांश, अगदी झुल्लक गोष्टी काव्याचा विषय होऊ शकत नाहीत हे जोरात सांगण्याची जेव्हा आवश्यकता वाटत नाही तेव्हा त्यांचा उल्लेख होऊ नये हे साहाय्यकच आहे. अशा गोष्टी काव्यविषय होऊ शकत नाहीत असे सांगितल्याखेरीज विषयाची मर्यादा घातली आहे असे होणार नाही. अशी मर्यादा नाटकाचे बाबतीत घातलीच आहे. परंतु हा निषेध रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दर्शनासंबंधी आहे, काव्यांत वर्णनासंबंधी नाही. तेव्हा विषयासंबंधी मर्यादा अशा संस्कृत वाङ्मयात नाहीत म्हटल्यास चालेल. वर उल्लेखिलेल्या काही स्थलांखेरीज विषयासंबंधी तात्त्विक पण सामान्य स्वरूपाची चर्चा सांपडत नाही. तेव्हा त्याचा स्वतंत्र असाच विचार येथे करावयाचा आहे.

इंग्रजी वाङ्मयाचा आपल्या वाङ्मयाशी संबंध आल्यावर काव्याविषयीच्या अनेक

जुन्या मराठीत विषयांचा
एकांगीपणा

नवीन कल्पनांबरोबर विषयाचा साधेपणा व लौकिकताही

आली. तत्पूर्वी काव्याचे विषय म्हणजे ईश्वरभक्ति अथवा

आपल्या देवतांचे चरित्रगान, किंवा पौराणिक कथा; किंवा

लौकिकाकडे यावयाचे झाल्यास पोवाडे अथवा वीरचरिते, व लावण्या अथवा अतिशयोक्त शृंगार हे असत. या नियमित क्षेत्रांतोल्ही विषयांची मीमांसा केल्यास, मानवांच्या किंवा त्याच्या सुधारून वाढविलेल्या आवृत्ती जे देव, त्यांच्या कृति किंवा चरित्रे ह्याच काव्याचा विषय झाल्या आहेत. तथापि त्यांचे क्षेत्र मर्यादित असे. शिष्ट लोकांमध्ये प्रसृत असलेल्या वाङ्मयास देवतांच्या चरित्रांमलीकडे विषय नव्हता. पोवाडे आणि लावण्या अशिष्ट जनांतच उत्पन्न झाल्या व त्यांमध्येच बराच काळ राहिल्या. देवतांचे चरित्रापाठीमागे दडून आपण आपली काव्यलेखनाची हौस पुरवून घेतली. कृष्णाची बाळक्रीडा, रासक्रीडा, गोपींचे कात्यायनीव्रत, इत्यादि प्रसंग वर्णन करून वामनपंडितासारख्या विद्वानांनी वाचनेचे पारणे फेडून घेतले. मनुष्यस्वभावांतील उदात्तता, नीचता, त्याग, लोभ, विराक्ति, अनुराग, प्रेम, मत्सर, आशा, निराशा इत्यादि विकारांचे वर्णन करण्यास आपण देवतांच्या चरित्राचा आश्रय केला. मनुष्यास स्वतःच्या भावना वर्णन करावयाच्या असल्यास एक तर भक्तिपर भावनाच वर्णन कराव्यात किंवा शृंगारिक असल्यास लावण्यांचा आश्रय करावा, अशी स्थिति होती. आपल्या गद्य व पद्य वाङ्मयास सुरवात झाली ती धर्म व भक्ति या विषयांनीच झाली. त्यापुढे थोडासा फरक झाला, तो अर्थात् मर्यादित झाला. महाभारतातील किंवा इतर कथानकांतील व्यक्तींचा संग्रह धार्मिक समजुती किंवा दैविक व्यक्ती यांच्याशी पोहोचतो तेव्हा व्यक्तींची चरित्रे कित्येक वेळां साधारण मानवापेक्षाही हीन किंवा कमी दर्जाची असली तरी ती वर्णन करण्यांत काही कमीपणा आहे असे वाटत नसे. व त्यांचे वर्णन

बहुधा साधारण मनुष्यस्वभावास अनुसरूनच करण्यांत येत, असे. मुक्तेश्वर यानें भीष्म-
'ब्रह्मासंघाची कुस्ती तत्कालीन मल्लांच्या कुस्तीप्रमाणें वर्णन केली आहे. राजसूयांतील
पक्षाघात अलीकडील पक्षाघातच आहेत. वस्त्रहरणांतील वस्त्रांची यादीही तशीच आहे. म्हणजे
मानवांचीं चरित्रें देवताचरित्रांच्या रूपानें वर्णन केलीं जात असत. यांमध्ये वाटेल त्या
क्षुल्लक गोष्टीला थारा मिळे. परंतु त्या गोष्टींच्या वर्णनाचें पर्यवसान एकाद्या देवतेचें चरित्र
गाण्यांत होई. त्यास स्वतंत्र काव्याचें स्थान मिळावयाचें नाहीं. तेव्हां मुलें, फुलें, फुल-
पाखरूं, मघमाशी, पुस्तक, चंडोल, सारंगी, यांसारख्या काव्याच्या आधुनिक विषयांवर
जुन्या काळची कविता झालीच नाहीं असें म्हणतां यावयाचें नाहीं. 'मुरली', 'हंस',
'ग्रंथ', 'भृंग', 'पुष्पें', 'बाल' अशीं तींच नांवें उच्चारिलीं तर पूर्वीच्या काव्यां-
मधून कोठें ना कोठें तरी यांचें सुंदर वर्णन आल्याचें आपल्यास आठवल्यावांचून राहणार
नाहीं. वर्णनाची तऱ्हा किंवा पाहण्याची दृष्टि फार झाल्यास निराळी असेल, परंतु विषय
तेच आहेत. आतां एवढें कबूल केलें पाहिजे कीं, कालानुसार ते वर्ण्य विषय अधिक झाले
असतील. उदाहरणार्थ, श्री. कृ. कोल्हटकर यांनीं आगगाडीवर एक कविता लिहिली
आहे. दुसरा कोणी विमानावरही काव्य रचिल. परंतु हे विषय जुन्या काव्यांत आले
नाहींत यांत त्यांचा दोष नाहीं. यावरून पुढील गोष्टी स्पष्ट होतात.

१. काहीं एका विशिष्ट प्रकारच्या भावनां (ईश्वरविषयक) खेरीज आपल्या इतर
भावना काव्याचा प्रत्यक्ष विषय होऊं शकत नसत. या भावनांस व्यक्ति मिळण्याचा
मार्ग फक्त देवतादिकांसारख्या अलौकिक व्यक्तींच्या चरित्रांमधूनच असे.

२. मनुष्याच्या कृती व भावना यांखेरीज इतर वस्तु किंवा गोष्टी काव्याच्या
प्रांतांत नव्हत्या असें नव्हे, परंतु त्यास स्वतंत्र असें स्थान नव्हतें. त्यामुळें त्यावर स्वतंत्र
रचना होऊं शकली नाहीं.

३. यामुळें या इतर भावना व वस्तु जेव्हां प्रत्यक्षकृत^१ व आध्यात्मिक^२ काव्यांचे
विषय होऊं लागल्या, तेव्हां कविता नवीन व कशीशीच वाटूं लागली.

आधुनिक काव्याच्या विषयांसंबंधीं तिटकारा किंवा उपहासबुद्धि सध्यां जरी
नाहींशी झाली आहे, तरी एके काळीं ती अस्तित्वांत खास होती. स्वतःच स्वतःच्या
भावना चित्रित करणें ही गोष्ट नाकें मुरडण्याजोगी होती. लौकिक विषयांना स्वतंत्र
कवितेचें स्थान देणें म्हणजे काव्याची किंमत कमी करणें समजलें जात असे. पुष्कळ
लोकांच्या मते हरिभक्तीखेरीज किंवा त्या भक्तीस आनुषंगिक असे अनुभव व प्रसंग यां-
खेरीज काव्यास दुसरे विषय असणें शक्य नाहीं असें होतें. 'अलवण हरीवीण कविता'

१. प्रत्यक्षकृत = रचणारा स्वतःच एकाद्या गोष्टीचें किंवा व्यक्तीचें वर्णन करीत आहे
तीं काव्यें (सूत्रें)

२. आध्यात्मिक = रचणार स्वतः स्वतःविषयीच लिहूं लागला आहे तीं काव्यें
(सूत्रें) यास्त - नेहक अ. ७, खण्ड १ ला. ५.

ही ओळ प्रसिद्धच आहे. आजमितीसही देशकालपरिस्थितीकडे पाहून काव्य लिहावयाचं झाल्यास राजकीय विषयावर लोकजागृती होईल अशा तऱ्हेनेच लिहावं असे म्हणणारे वाङ्मयटीकाकार आहेत.^१ याप्रमाणे काव्यविषयाची मर्यादा अगदी प्रत्यक्षपणे किंवा परोक्षपणे आकुंचित केली जात असे. इंग्रजी वाङ्मयाच्या संसर्गाने काव्याकडे पाहण्याची दृष्टि बदलली. त्यामुळे स्वतःच्या भावना काव्याचा प्रत्यक्ष विषय होऊ लागल्या; साधारण व्यावहारिक गोष्टीही प्रत्यक्षपणे व स्वतंत्रपणे काव्यविषय झाल्यावर निर्दिष्ट केलेली बन्धने नाहीशी झाली. यामुळे काव्यांत अकृत्रिमपणा अधिक आला. मेघदूता-मध्ये वर्णन केलेल्या भावनांना मेघदूताप्रमाणेच काहीसे अलौकिक स्वरूप देण्याची जरूरी राहिली नाही. नाही म्हटले तरी विषयांचे स्वातंत्र्य थोडेसे अधिक वाढले. 'घुबड', 'फुटकी तपेली', 'घड्याळ', 'म्हातारी', 'चिलीम' इत्यादि अगदी व्यावहारिक व आपाततः तरी चमत्कारिक गोष्टी काव्याचा विषय होऊ शकू लागल्या. काव्याचे विषय होण्याचा हक्क राजेलोक किंवा विद्वान् लोकांसच न मिळतां बहुजनसमाजासही मिळू लागला. काव्यप्रांतांत तरी लोकसत्ता स्थापन झाली. याप्रमाणे काव्याकडे बघण्याची दृष्टि बदलताच काव्यास एकंदर निराळेच स्वरूप मिळत गेले.

याच सुमारास काव्यवस्तूकडे बघण्याची एक निराळीच दृष्टि आपल्यास मिळाली व ती म्हणजे व्यावहारिक साध्या वस्तूपासून काही उच्च काव्यविषयांकडे पाहण्याची नवीन दृष्टि तत्त्व शोधून काढण्याचें ही होय. 'साध्याही विषयांत आशय कधी मोठा किती आढळे' असे केशवसुत यांनी म्हटल्या-पासून या साध्या विषयांतून मोठा आशय काढण्याची प्रवृत्ति वळावली. तिचा पुढे अतिरेक झाला आहे. बाभळीचें झाड, फडयानिवडुंग, लाजरी, जास्वंदीची व पारिजाताचीं फुले,^२ व शिवाय वर निर्दिष्ट केलेले विषय यांपासून एक नैतिक, व्यावहारिक वा तात्त्विक न्याय काढून त्याचें दर्शन या कवितांमध्ये करावयाचें हीच काव्याची सीमा झाली. हे जवळजवळ प्रत्यक्षपणेच घडू लागले. या निर्जाव वस्तूचें नुसतें हुबेहुब किंवा अतिशयोक्त असे वर्णन मागे पडले. त्यांस आपल्याच भावना चिकटवून त्यांचें चित्र काढावयाचें. 'अर्धवट उमललेल्या फुलास' 'कुस्करलेल्या कळीस', 'मुग्ध बालिकेस' अकाली ओरडणाऱ्या कोकिलेस, भृंगास, फुलपांखरास, इत्यादि निसर्गातील गोष्टीस कवी आपल्या स्वतःच्या भावना चिकटवतो व त्यांचें वर्णन मनुष्याच्या भावनांमध्ये करितो. ही दृष्टि संस्कृत वा मराठी दोनही वाङ्मयांमध्ये एक अन्योक्ति हा प्रकार सोडून दिल्यास इतर ठिकाणी आढळणार नाही. या दृष्टीने पूर्वीच्या अन्योक्ति हर्षीच्या अशा प्रकारच्या लहानलहान भावगीतांप्रमाणेच आहेत. आम्र, चंदन, पिक, काक, सिंह,

१. शि. म. परांजपे. भाषण - अध्यक्ष. शा. सं. १९२८ जून.

२. घुबड - केशवसुत; फुटकी तपेली - गोविंदाग्रज; घड्याळ व म्हातारी - केशवसुत; चिलीम - टिळक.

३. जास्वंदीचें व पारिजाताचें फूल - केशवसुत; लाजरी - माधवानुज.

हरिण, बक, हंस, सरोवर, समुद्र इत्यादि अनेक गोष्टी संस्कृतमध्ये पुष्कळच व मराठीमध्ये संस्कृतवरून आलेल्या अगदी थोड्या अशा अन्योक्तिरूपांत वर्णिल्या आहेत. परंतु या अन्योक्तींमध्ये असलेले एका श्लोकाचे बंधन या अन्योक्तीस अलीकडच्या 'मननामोदाचे' स्वरूप देऊ लागले. नवीन कवितांमधून एकाच विषयावर अनेक कल्पना एकाच कवितेत घालता येऊन अन्योक्तीनें तोकडे स्वरूप गेले, व कवीस बराच अवकाश मिळाला.

परंतु झाला हा विचार संस्कृत व मराठी काव्यांतील विषयांची व त्यांकडे कवि ज्या दृष्टींनी पहात तिचाच झाला. या प्रश्नास सामान्य असे सामान्य विचार

एक स्वरूप आहे व त्याचा विचार झाल्याखेरीज या चर्चेस पूर्तता यावयाची नाही. काव्याचा विषय कोणता या प्रश्नास एकच उत्तर 'जें जें सुंदर तें तें' असेच यावयास पाहिजे. सौन्दर्य बाह्य असो वा आंतर असो, सौन्दर्याची अधिकरणभूत वस्तु शुद्ध असो वा मोठी असो, सजीव असो वा निर्जीव असो, आत्मीय वा परकीय असो, तीमध्ये सौन्दर्य असले म्हणजे झाले, एवढाच नियम खरोखर योग्य आहे. वस्तु वा विषय कोणताही असो, त्यामधील सौन्दर्य हेच काव्याचा विषय आहे. काव्याचे ज्ञाते अथवा रसिक लोक याच एका दृष्टीनें काव्यभूत विषयांकडे पहात असतात. या विविध विषयांतील सौन्दर्याच्या अनुभूतीचे स्वरूप व त्यांपासून होणारा आनंद हाही विविध असेल, तो क्षणिक अथवा टिकाऊ असेल, अल्प अथवा अत्यंत असेल व त्या प्रमाणांतच त्या काव्याची किंवा त्या विषयाची किंमत ठरेल. वस्तुतः पहातां काव्यविषयापासून होणारा आनंद शुद्ध, सात्त्विक, निरामय अशा स्वरूपाचा असला म्हणजे झाले, तें उच्च काव्यच ठरते. परंतु व्यावहारिक मापनासाठी आपल्यास काव्याच्या सापेक्ष प्रती ठरवायाच्या असल्याने, त्या अशा या सात्त्विकतेच्या प्रमाणांत ठरतील, तशाच त्या आनंदाच्या पुष्कळतेवर व चिरकालित्वावर ठरावयाच्या आहेत. आनंद जितका अधिक प्रमाणांत व अधिक काल मिळेल तितकें तें काव्य अधिक उच्च प्रतीचे असे बोलणें साहजिकच येते. काव्यापासून होणारा हा आनंद कवीच्या सामर्थ्यावरही पुष्कळसा अवलंबून राहील. एकच विषय निरनिराळ्या कवीस त्याच्या सामर्थ्याप्रमाणें अधिक वा कमी प्रमाणांत सरसतेनें वर्णन करावयास येईल. परंतु काव्याची सरसता याप्रमाणें कविसापेक्ष असली तरी विषयनिरपेक्षही नाही हें लक्षांत ठेविलें पाहिजे व त्यामुळेच काव्याचे विषय कोणते हा प्रश्न पुढें येतो.

यावरून दोन गोष्टी ठरल्या. काव्याचा विषय सौंदर्य आहे व हें सौंदर्य दिसणें जितकें कवीवर तितकेंच विषयावर अवलंबून असते. आता मानवापेक्षां इतर गोष्टींची जगांतील निरनिराळ्या वस्तूंत सौंदर्याचे प्रमाण सारखें काव्यदृष्ट्या योग्यता नसते, हा सिद्धान्त वाचकांपुढें नुसता मांडला तरी तो त्यास सहज पटेल. निराळें विवेचन नको. बाह्यसौंदर्याची व आंतरसौंदर्याची पुष्कळ वेळां फार-कत दिसून आली, किंवा त्यांचें वास्तव्य एकाच विषयांत कमी अधिक प्रमाणांत दिसून आलें व त्यामुळे त्या वस्तूंच्या खऱ्या सौंदर्याचे प्रमाण ठरविण्यांत पुष्कळ वेळां जरी

फसगत होणें साहाजिक असलें, तरी या दोनही प्रकारांची एक संमिश्र कल्पना आपल्यास होत नाही असें नाही, व त्यावरून त्या विषयाचें महत्त्व आपल्यास ठरावितां येणार नाही असेंही नाही. तेव्हां ज्या प्रमाणांत हें बाह्य व आंतर सौन्दर्याचें संमिश्रण एखाद्या विषयांत आढळून येईल त्या प्रमाणांत त्या विषयाची योग्यता ठरेल. एकाद्या सहृदयास बहिरंगपेक्षां अंतरंगच जास्त मोहित करील किंवा दुसऱ्या एकाद्यास बहिरंग जास्त महत्त्वाचें वाटे. याप्रमाणें या दोहोंचें सापेक्ष महत्त्व काढणें हें अनिश्चित जरी असलें, तरी जगांतले बहुतेक व्यवहार हे अंतरंगांत चाललेल्या घडामोडींचें, बाह्यांगाचें नव्हे, प्रतिबिंब असतात व त्यामुळें बहिरंगपेक्षां अंतरंगासच जास्त महत्त्व आलें आहे. हीही विचारसरणी सोडून दिली तरी, पर्वत, निर्झर, समुद्र, इत्यादि लहान किंवा मोठ्या परंतु आजकाल स्वयंप्रेरणा नाही असें समजलें जाणाऱ्या वस्तु, किंवा पक्षी, पशु, फुलें, वृक्षलता इत्यादि अपूर्ण जीवनावस्थेत असणाऱ्या वस्तु अथवा जीव, यांपेक्षां बऱ्याचशा पूर्णवस्थेत गेलेल्या व ज्यांस बरीचशी स्वयंप्रेरणा व अधिक बुद्धि व भावना निसर्गानें दिल्या आहेत, अशा लोकांचे मनोव्यापार व त्यांचें व्यवहारांतील स्वरूप हेच विषय खरोखर अधिक सहृदयहृदयाल्हादक असे असावेत, यांत नवल तें काय आहे ? वर निर्दिष्ट केलेल्या निसर्गातील गोष्टींचें बाह्यांग मनोहर असेल. परंतु अंतरंगाकडे गेल्यास काय सांपडेल ? त्यांचें अंतरंग म्हणजे बाह्यांगाचें दुसरें स्वरूप होय. आपल्या मनोव्यापाराचा त्यांच्यावर अध्यारोप केल्याशिवाय त्यांस गुंतागुंतीचे सूक्ष्म मनोव्यापार कोटून असावयाचे ? अंतरंगसौंदर्य बहिरंगपेक्षां श्रेष्ठ नसलें तरी, ज्यांस बाह्यांगाचें व अंतरंगाचें असें द्विविधही सौंदर्य आहे अशा मनुष्यप्राण्यांपेक्षां ज्यांस फक्त बाह्य सौंदर्य आहे किंवा फारच झाल्यास कवीनें अध्यारोपित व म्हणून उसनें आंतर सौंदर्य आहे, अशा वस्तु काव्यास अधिक योग्य विषय आहेत असें म्हणतां येणार नाही. सृष्टि व तीमधील मानवेतर इतर वस्तु काव्याचा विषय होऊं शकतच नाहीत असें नाही; परंतु त्यापेक्षांही मनुष्यप्राणी, त्याचे मनोव्यापार व त्याच्या कृती या अधिक हृदयाकर्षक असल्यानें त्या काव्यास अधिक योग्य विषय होतात. सृष्टि व तीमधील इतर वस्तु मनुष्याच्या कृतीस व भावनांस उठाव देण्याकरितां पार्श्व अथवा पृष्ठभूमि म्हणूनच जास्त खुलतात; सृष्टीचें नुसतें हुबेहुब वर्णन करण्यापेक्षां तीवर कवी स्वतःच्या किंवा मानवांच्या भावनांचा जो अध्यारोप करितात तोच अधिक हृदयाल्हादक असतो. एकंदरीत मानव हा मध्यबिंदु कल्पून त्यासभोंवतालीं इतर गोष्टी त्यावर परिणाम करीत असल्या तरी गौण म्हणून त्यांचें वर्णन होऊं शकेल. स्वतंत्रपणें करण्यांत तितकी मौज येत नाही. त्या मानवजीविताच्या चित्रदर्शनास उपकारक म्हणूनच त्यांचें बरेंचसें महत्त्व आहे.

याप्रमाणें मनुष्य, त्याच्या कृति व भावना काव्याचा मुख्य विषय होतात. मनुष्य

म्हणजे त्याच्या भावना व कृति याच होय. साधारण व्यव-
कृति व भावना

हारांत तर त्याच्या कृती म्हणजेच तो, अशीच स्थिति असते. कारण त्याच्या मनांत काय चाललें असेल तें कोणी जाणावें ? तो काय करतो तेवढें मात्र इतरांस दिसू शकतें. व त्यावरून तो कसा काय आहे हें समजून येतें. परंतु

काव्याचा विषय नुसत्या कृती नव्हत, तसें असतें तर काव्य व इतिहास यांत विशेष फरक उरला नसता. एकांत घडलेल्या हकीगतींची जंत्री, तर दुसऱ्यांत बहुधा काल्पनिक हकीगतींची यादी असा प्रकार झाला असता. सुप्रसिद्ध इंग्लिश कवि व टीकाकार मॅथ्यू आर्नोल्ड यानें मनुष्याच्या कृतींवर काव्यविषय म्हणून बराच बोर दिला हें खरें. (What are the eternal objects of poetry ? They are actions, human actions :) कांहीं कृति असल्याखेरीज काव्य मनोरंजक झालें तरीही तें तितकेंसें होणार नाहीं, हेंही एक वेळ खरें असलें तरी त्या कृतींच्या स्वरूपाकडे लक्षपूर्वक पाहिल्यास आपल्यास असें दिसून येईल की, त्या कृती अंतरंगांत चाललेल्या भावनांच्या द्वंद्वाचें, खळबळीचें शेवटचें पर्यवसान असतात. सहृदयाला नुसत्या बाह्य कृती दलवून सोडू शकत नाहींत, तर त्यापाठीमागें असणाऱ्या भावनांच ज्यास्त परिणाम त्यावर करितात. नुसती परीक्षा नापास झाल्यामुळे आगगाडीखाली जीव देणाऱ्या विद्यार्थ्याच्या मृत्यूपेक्षा, आपल्या उच्च महत्त्वाकांक्षा पूर्ण होत नाहींत म्हणून, स्त्री व मुलें यांचा सुखद सहवास व संसारांत इतरही सहज मिळणारी सुखें सोडून आगगाडीखाली जीव देणाऱ्या तरुणाच्या मृत्यूनें आपल्यास अधिक धक्का कां वसावा ? बाह्यतः दोन्हीही गोष्टी अत्यंत सदृश अशा आहेत; जीव देण्याची शेवटची कृति अगदीं एक आहे. परंतु एका बाबतींत त्यापाठीमागच्या भावनांची खळबळ साधी व थोडी, तर दुसऱ्याच्या पाठीमागची खळबळ गुंतागुंतीची व अधिक मोठी आहे. जितकी भावनांची खळबळ मोठी व परस्पर विरुद्ध भावनांनीं अधिक गुंतागुंतीची झाली असेल तितकें तें कृत्य अधिक परिणामकारक व चित्ताकर्षक होतें. खासगत भांडणा-मुळें होणाऱ्या मारामाऱ्या व प्राणहानी थोड्या कां असतात ? परंतु हॅम्लेटमधील शेवटच्या अंकांतील शेवटच्या प्रवेशाचा इतका परिणाम कां व्हावा ? हॅम्लेटच्या मनांतील पूर्वीची खळबळ ज्याला माहीत नसेल त्यावर या प्रकारचा कितीसा परिणाम होईल ? हॅम्लेटच्या आईचा व्यभिचार, तिची एकीकडे दुसरा नवरा व एकीकडे मुलगा याच्या विषयीच्या प्रेमांमुळे होणारी ओढाताण. पूर्वीची हकीगत माहीत असणाऱ्यांनाच प्रतीत व्हावयाची. कादंबरी अथवा नाटक यांमधला शेवटचा प्रवेश अथवा प्रकरण आपण प्रथम वाचावयास घेतलें तर अत्यंत महत्त्वाची कृति आपल्यास वाचावयास मिळेल, परंतु त्यामधलें स्वारस्य एक हजाराव्या हिशानें प्रतीत होईल कीं नाहीं ही शंकाच आहे. वाचत वाचत मुळाकडे जातांजातां सारा उलगडा होत चालला म्हणजे जो आनंद होईल, त्या कृतीच्या पाठीमागें असणाऱ्या अनेक कृती व त्यांच्याही पाठीमागें असणाऱ्या भावना यांची जेव्हां पूर्ण माहिती होईल तेव्हांच त्या शेवटच्या कृतीचें रहस्य समजणार. इच्छा असल्याखेरीज प्रयत्न, व्यापार संभवतच नाहीं, व इच्छा हा एक मनोव्यापार आहे. न्यायकोर्टांतही एकादा विशिष्ट गुन्हा केला आहे एवढेंच सांगून भागत नाहीं. तो गुन्हा करावयास त्या व्यक्तीस काय प्रयोजन होतें (Motive) याचाही उलगडा व्हावा लागतो. द्रव्यलाभ, खासगत द्वेष, किंवा

इतर कांहीही कारण असल्याखेरीज एकाद्याने दुसऱ्याचा खून केला आहे हे संभवत नाही. तो हेतु, तें प्रयोजन काय, हेच पाहणें कोणाही सहृदय व्यक्तीचें काम असतें. कृती ही पुष्कळ वेळां आंतील भावनांची नुसती खूण असते, पुष्कळ वेळां कृतीमुळें आंतील भावनांविषयीं भलतीच कल्पना करून दिली जाते, तेव्हां मुख्य महत्त्व नुसत्या कृतीस नसून भावनांस आहे. उत्तम कवि, नाटककार वा कादंबरीकार यांचें कौशल्य किंवा मोठेपणा, वस्तुरचनेच्या गुंतागुंतीवर तितकें नसून भावनांच्या गुंतागुंती यथार्थ रीतीनें दर्शविण्यावर आहे, गुप्तपेलिसांच्या कथानकांत पुष्कळ गुंतागुंत असते व त्यांत बरीच बुद्धीही ग्रंथकारास खर्च करणें भाग पडते. परंतु त्या कादंबरीवाड्याचा दर्जा उच्चतेस पोचण्याच्या आड एक गोष्ट येते. ती म्हणजे भावनांपेक्षां कथानकाकडे ज्यास्त महत्त्व जातें. ब्राउनिंगच्या Pippa passes या काव्यांत कथानकरचनेकडे थोडेंसें कौशल्य खर्च झालें तरीही त्या काव्याच्या चार निरनिराळ्या गोष्टींमधील मुख्य व्यक्तींच्या मनःस्थितींतील फेरबदल व महत्त्वाच्या क्षणां होणारी द्विधा अवस्था व नुसत्या एका पिपाच्या असंबद्ध गाण्यानें होणारा परिणाम यांचेंच चित्र अधिक हय आहे. कृतीचा विचारार्शी असणारा इतका असंबद्धपणा किंवा दूरता दुसरीकडे काचितच आढळेल. परंतु असें असूनही हें काव्य अत्यंत सरस असें झालें आहे. व्हिक्टर ह्यूगोच्या Les Misérables या कादंबरीतील नायकाच्या मनोभावनांच्या इतिहासाकडेच त्याच्या कृतीपेक्षां अधिक लक्ष लागतें. त्याच्या कांहीं कांहीं अचाट कृती पाहून वा वाचून वाचक आश्चर्यमूढ होतोच, पण त्या पाठीमागे असणाऱ्या भावनांचेंच अधिक कौतुक व आश्चर्य वाटतें. आणि हें असेच असावयाचें. बहिरंगपेक्षां सहृदयाला अंतरंगच जसें अधिक आकर्षक वाटेल त्याप्रमाणेंच नुसत्या कृतीपेक्षां भावनांनांच त्याचें अंतःकरण आकृष्ट होईल. कृती या काव्याचा विषयच होऊं शकत नाहीत असें नाही. परंतु त्या फक्त भावना रंगविण्याचें साधन म्हणूनच उपयोगांत आणावयाच्या, स्वतंत्र विषय म्हणून नव्हे. काव्यापेक्षां नाटकांत व त्याहीपेक्षां चित्रपटांतच कृतीचें माहात्म्य आढळून येईल. परंतु काव्यांत तरी, मनुष्याचे मनोविकार, राग, शोक, दुःख, आशा, भीति, उदारता, दुष्टता इत्यादि भावनांची मानसिक चर्वणा हेच अंतिम ध्येय असतें. तेव्हां कृतीपेक्षांही त्या मार्गे असणाऱ्या भावना यांचेंच महत्त्व काव्यविषय म्हणून अधिक आहे.

या भावनांसंबंधी निवड करण्याचें तत्त्व आचरणांत आणणें जरूर आहे. कित्येक भावना अगदींच व्यक्तिविषयक व क्षुल्लक असतील तर त्या भावनांची निवड

इतर लोकांस पटतीलच असें नाही. तसेंच त्या सर्व काळीं प्रतीत होतात अशा पाहिजेत. उच्च काव्य दिवकालातीत असतें म्हणजे कोणत्याही काळी व कोणत्याही स्थली पटणारें असें असलें पाहिजे. उलटपक्षी भावना सार्वजनीन आहेत, एवढ्याचकरितां त्या काव्याचा विषय होऊं शकतील असें नाही. व्यवहारांमुळे अतिपरिचित व स्वतः अंगचें असें कांहीं आल्हादकत्व ज्या भावनांमध्ये आढळून येत नाही, अशा भावना उच्च काव्याचे विषय होत नाहींत. त्यांमध्ये चित्तवेधकत्व असलें

पाहिजे. याप्रमाणें निवड करावयाची झाल्यास व्यक्तीस अत्यंत महत्त्वाची वाटली तरी इतरांनाही तीमध्ये कौतुक वाटूं शकेल अशी भावना असली पाहिजे व कितीही सार्व-जनीन असली तरी ती कौतुक उत्पन्न करण्याइतकी प्रबल व मोठी असली पाहिजे. विषय कोणता व कसलाही कां असेना, त्यापासून उच्च काव्य उत्पन्न करणें हें कविगत प्रतिभे-वरच अवलंबून आहे हें म्हणणें खरें नव्हे. कविगत प्रतिभा कितीही प्रभावशाली झाली तरी तीस मर्यादा या आहेतच. विषयच नीरस असेल तर अत्यंत मोठ्या कवीसही तो फारसा सरस करून दाखवितां येणें अशक्य आहे. निदान त्याची शक्ति अवास्तव खर्च होण्याचा संभव आहे. झुलक विषयावर कवीनें आपली प्रतिभा खर्च करणें योग्य नव्हे. त्यांत विषयाचा गौरव होत नाही; प्रतिभेची चेष्टा मात्र होते. वाङ्मयाचा मोठेपणा एखाद्या ग्रंथाच्या बाह्यस्वरूपावर अवलंबून नाही; त्याच्या विषयावर आहे.^१ उत्तम कला म्हणून एकाद्या झुद्र विषयावरची कविता आपल्यास दाखवितां येईल, पण तीस उच्च प्रतीची कला किंवा काव्य म्हणतां येईल कीं नाही याची शंका आहे. Divine Comedy, Paradise Lost, Les Miserables या वाङ्मयकृती मोठ्या कां समजावयाच्या ? ज्या प्रकारचें कथानक आपल्यास या कादंबरींत वा काव्यांत दिसून येतें त्याच्या गुणा-वर, त्याच्या व्यापकतेवर, त्याच्या वैचित्र्यावर, इतर उच्च ध्येयार्थी असलेलें जें त्याचें साहचर्य त्यावर, त्यामधोल भावनांच्या सखोलपणावर व त्यांत असलेल्या प्रबल आशा-वादित्वावर त्याचें मोठेपण अवलंबून आहे. काव्याची योग्यता गोडगोड, सुललित, सुमधुर शब्दरचनेवर नाही; त्यांत व्यक्त होणाऱ्या भावना व त्यांचा वर सांगितल्या प्रकारचा मोठेपणा यांवर अवलंबून आहे. अंतरंगापेक्षां बाह्यस्वरूपाकडे अधिक बघणाऱ्या लोकांनीं, व नुसत्या बाह्यकृतीकडे बघणारांनींही त्यांच्यामागें असणाऱ्या भावनेकडेच जास्त लक्ष देणें कसें जरूर आहे हें यावरून दिसून येईल.

शेवटीं काव्यदृष्टीसंबंधानें कांहीं चर्चा करून हा भाग संपविण्यांत येईल. मागें

विषयासंबंधानें चर्चा करितांना कोणत्याही गोष्टीच्या काव्यदृष्टि सौंदर्याच्या भागाकडे पाहण्याची काव्याची काय किंवा

कोणत्याही कलेची काय दृष्टि असते असें म्हटलें आहे. पण फक्त सौंदर्याकडे पाहतांना दृष्टि ठेवावयाची कोणाची हा एक वादप्रस्तुत प्रश्न आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञ काव्याच्या गुणांसंबंधी चर्चा करितांना पुष्कळ वेळां सहृदयाचा हवाला देत असतात. जें सहृदयाला सुंदर दिसेल तें खरोखर सुंदर होय ही व्याख्या शब्दांमध्ये सुंदर दिसली तरी व्यव-हारांत फितपत उपयोगी होईल याची शंका आहे. फक्त सौंदर्याकडे दृष्टि ठेवावयाची हें तत्त्व योग्य माणसांचे हार्तीं असतां त्यापासून योग्य तेंच फळ मिळेल हें खरें असलें तरी, अगांत अयोग्य लोकांचेच हार्तीं तें फार जातें व त्यापासून उपयोग व्हावयाचे ऐवजीं

1. The distinction between great art and good art depends immediately, as regards literature at all events, not on its form, but on its matter. (Walter Pater)

अनर्थच उत्पन्न होतो. कलेच्या उत्कर्षाच्या नांवाखाली आज अश्लील वाङ्मय व चित्रलेखन सुरू आहे. येथेही अश्लीलाची व्याख्या करितांना शेवटी सहृदयाकडेच धांव घ्यावी लागल्याने, या सहृदयाच्या अनिश्चित कल्पनेमुळे कांहीं विशिष्ट निर्बंध निश्चित स्वरूपांत घालणे आवश्यक आहे. काव्य हे सौन्दर्यकनिधान असले तरी नीतीस व सत्यास अविरोधी असें असावे हे योग्य आहे. त्यासंबंधी कांहीं निश्चित कल्पना ठरविणे जरूर आहे.

सत्य, नीति व सौंदर्य ही त्रयी ज्या प्रमाणांत एखाद्या गोष्टीमध्ये सांपडेल त्या प्रमाणांत त्या गोष्टीची किंमत आपण ठरवीत असतो. नुस-
सत्य, शिवं, सुन्दरम् तेंच सत्य आपण बघायला गेलों तर आपण तत्त्वज्ञानाकडे

जाऊं; नुसता नीतीचा विचार केला असता नीतिशास्त्राच्या प्रांतांत आपण शिरतो; नुसती सौंदर्याची बाजू घेतली असता कलेच्या प्रांतांत आपल्यास जावे लागते. या तीनही गोष्टी पुष्कळ वेळां परस्पर विरोधी असतात. सत्य हे सौंदर्याच्या विरुद्ध जाते. चित्र अथवा शिल्पकृति सौंदर्याच्या दृष्टीने परिपूर्ण व्हावी म्हणून कित्येक अवयव असतील त्यापेक्षा लहान वा मोठे दाखवावे लागतात, कांहीं गोष्टी झांकाव्या लागतात. बोटिसेली नामक चित्रकार, मनुष्य फक्त एक नमुना म्हणून धरून आपली चित्रे अवयवांच्या लहान-मोठेपणाच्या शक्याशक्यतेकडे लक्ष न देतांच काढीत असे. त्यामुळे सौंदर्याचे दृष्टीने चित्र चांगले वठते खरे. परंतु सत्याचा अपलापही होतो. हीच गोष्ट नीतीचीही म्हणता येईल. काव्यदृष्ट्या सौंदर्य यावे म्हणून नीतिविरुद्ध गोष्टीही काव्यांत वर्णन कराव्या लागतील किंवा केल्या जात असतील. परंतु कांहीं अनैतिक गोष्टीच सुंदर आहेत म्हणूनच काव्याचा विषय होऊं शकतील हे म्हणणे चालणार नाही. नीतीची कल्पना सापेक्ष, बदलणारी, अनिश्चित आहे असे म्हटल्यानेही सुटका होईलसे वाटत नाही. कांहीं गोष्टी केव्हाही झाल्या तरी अनैतिकच ठरतील. त्यांतूनही अनितीला सत्याचा आधार मिळाल्यावर तर वाङ्मयांत तीस अधिकारच मिळाला आहे असे वाटते. पुष्कळशा अनैतिक गोष्टी सत्य सृष्टीत त्यांस आधार आहे व वाङ्मय हे सत्यास धरून पाहिजे या उच्च तत्त्वास पुढे करून वाङ्मयांत शिरू पाहत आहेत. नीति किंवा अनितिविषयक कल्पनाच ज्यांच्या स्वतंत्र वा विक्षिप्तपणाच्या असतील त्यांची गोष्ट सोडून दिली, तरी ज्यांना प्रचलित नीतीची मूलतत्त्वे मान्य आहेत त्यांनी तरी असे विषय वाङ्मयास किंवा काव्यास योग्य असे म्हणू नये. नीतिशास्त्र किंवा तत्त्वज्ञान यांपेक्षा काव्याची कला या नात्याने सौंदर्याकडेच प्रधानदृष्टि असणे अत्यंत जरूर असले तरी, वर दर्शविल्याप्रमाणे सौंदर्याकरितां बारीक-सारीक सत्यापलाप, किंवा नीतिविरुद्ध गोष्टी खपून गेल्या किंवा क्षम्य मानल्या गेल्या तरी त्या फक्त क्षम्यच होत; योग्य नव्हेत, किंवा आवश्यक नव्हेत, इकडे दुर्लक्ष होतां कामा नये. सौंदर्यकदृष्टि हीच काव्यदृष्टि असे प्रतिपादन करणाऱ्यांनी एवढे लक्षांत ठेविले पाहिजे कीं, सौंदर्याकरितां सत्य हे जसे आपल्यास सोडून देतां येणार नाही तसेच नीतीलाही सोडून चालणार नाही. खऱ्या सहृदयालाही सौंदर्याइतकेच सत्य प्रिय आहे व सत्याइतकीच नीति

प्रिय आहे. व यांचे योग्य मिश्रण हेच त्यास सुंदर वाटेल. सत्यकथन किंवा नीत्युपदेश हे काव्याचे उद्दिष्ट वा प्रयोजन नव्हे; म्हणून सत्य किंवा नीतिबंधन यांच्या विरुद्ध काव्य आहे असे होणार नाही. किंबहुना ते त्यांस अवरोधी असेच असले पाहिजे. सौंदर्यदर्शनाबरोबर सत्यकथन किंवा नीतिदर्शन जितके होईल तितके पाहिजेच आहे. ते ज्या प्रमाणांत होईल तेवढी काव्याची किंमत अधिक होईल. पेटर म्हणतो कीं वर सांगितलेल्या उत्तम कलेच्या साऱ्या आवश्यक गोष्टी जर परिपूर्ण असल्या तर, त्या कलेचा उपयोग जर पुढे मनुजाच्या सुखांत भर घाकण्याकडे झाला, परस्पराविषयी सहानुभूतीचा विस्तार करण्याकडे झाला, आपल्या इहलोकच्या वसतिकालामध्ये आपल्यास उदात्तता किंवा धैर्य प्राप्त होईल अशा प्रकारच्या नवीन तत्वांचे उद्घाटन झाले किंवा जुन्यांचेच अभिनव दर्शन झाले तर ती उत्तम (Good art) कला होईल, एवढेच नव्हे तर उच्चोदात्त (Great art) कला होईल. नुसत्याच सौंदर्याकडे पाहून हे साधेल असे वाटत नाही. कवीची किंवा दुसऱ्या कोणाही कलावंताची दृष्टि नुसती उत्तम कलेकडेच न राहता या उच्चोदात्त कलेकडे राहणे योग्य आहे. तरच तो श्रेष्ठ ठरेल.

उत्तम कला आणि श्रेयस्कर कला यांसंबंधी सुप्रसिद्ध लेखक व टीकाकार रस्किन

रस्किनचे मत

याचे मत सांगून हे प्रकरण संपविलेले बरे. रस्किन एका

चित्रासंबंधाने बोलत आहे. या चित्रांत एका मोठ्या श्रीमं-

ताच्या सुशोभित व सुंदर घरांमध्ये सैन्यांतील कांहीं शिपाई दारू पिऊन धुंद होऊन घुमाकूळ घालीत आहेत. कांचेची, चिनीमातीचीं भांडीं फोडलीं आहेत; इतर सामानही अस्ताव्यस्त टाकून दिले आहे. चित्र अत्यंत कुशलतेने काढिले होते. कलेच्या दृष्टीने चूक काढण्यास जागाही नव्हती, इतके सत्यास धरून ते चित्र रेखाटले गेले होते. पण रस्किन म्हणतो, ही कला श्रेयस्कर नव्हे; व म्हणून तीस दूषणच दिले पाहिजे. दुसऱ्या कोणावर तिचा परिणाम न झाला तरी स्वतः कवीवरच किंवा कलावानावरच किती तरी होईल! एका अनिष्ट गोष्टीचे, चित्र काढण्याकरितां कां होईना, कांहीं कालपर्यंत अनन्यतेने चिंतन केल्याशिवाय असे चित्र वा काव्य निघू शकणार नाही. अशा चिन्तनाचा परिणाम त्या कवीच्या किंवा चित्रकाराच्या मनावर सूक्ष्म कां होईना राहणारच. त्या चित्राचा दुसऱ्या साधारण मनुष्यावर परिणाम होईल तो निराळाच. याप्रमाणे काव्यांत विषयांचेही महत्त्व किती आहे व त्यांची निवड करण्यांतही कवीने किती परिश्रम घेतले पाहिजेत हे दिसून येईल. प्रासंगिक कविता किंवा प्रशस्ति यांमध्ये काव्यशक्तीचा व्यर्थ अपव्यय करण्याने ऐहिक फायदे होण्याचा कदाचित् संभव असला तरी त्यामुळे काव्यकलेला कोणत्याही तऱ्हेचा फायदा होत नाही. व स्वतः कवीसही चिरकालिक यश मिळण्याचा संभव नाही. काव्यरचनेने ज्यांस आनंद मिळविण्याची इच्छा असेल त्यांनी अधिक भरीव, महत्त्वाच्या, लोकोपकारक विषयांवर काव्य रचणे हेच श्रेयस्कर आहे. नाहीतर तात्कालिक प्रसिद्धीखेरीज जास्तीची आशा नको.

प्रकरण ५ वें



अर्थविचार किंवा शब्दशक्ति

संस्कृत साहित्यशास्त्रांत सर्वांत तात्त्विक, अवघड व क्वचित् नीरस असा कोणता भाग असेल तर तो हा होय. वस्तुतः शब्दांचे अर्थ काय होतात, त्यांची शक्ति कितपत असते इत्यादि विचार व्याकरणकारांच्याच जरी नाहीत, तरी व्युत्पत्तिशास्त्रज्ञांच्या कक्षेतले आहेत. परंतु साहित्या-लाही हा विचार एका दृष्टीनें करणें भाग आलें. शब्द कसे किंवा कोणत्या अर्थी वापरले असतां ते काव्य उत्पन्न करूं शकतात हें पाहणें हीच ती दृष्टि होय. शब्द आहे त्याच अर्थी योजिल्यानें भाषणांत किंवा लेखनांत मौज उत्पन्न होऊं शकत नाही. स्वभावोक्ति अलंकारांतली चमत्कृति ही शब्दांच्या अर्थावर किंवा अलंकारांतील अतिशयोक्तीवर अवलंबून नाही. एकादी विशिष्ट, मनोरंजक किंवा चमत्कृतिजनक स्थिति हुबे-हुब वर्णन करण्याचें कवीचें कौशल्य याचे मुळाशीं आहे. तथापि काव्यांत या स्वभावोक्तीखेरीज इतरच भाग बराच असल्यानें शब्दांच्या सरळ व प्रत्यक्ष अर्थापेक्षां वक्र व अप्रत्यक्ष अर्थच अभिमत होतात. यामुळें या सरळ व प्रत्यक्ष अर्थाखेरीज आणखी असे कोणचे अर्थ शब्दांस असतात कीं ज्यांमुळें काव्यास काव्यत्व येतें याचा विचार साहजिकच सुरू झाला. लक्षांत ठेवण्याजोगी गोष्ट एवढी कीं, या विचारास साहित्यांत जें स्थान मिळालें तें साधारण उशीराच मिळालें. ध्वनिकार व आनंदवर्धन यांनीं ध्वन्यर्थाची उद्घोषणा ९ व्या १० व्या शतकांत केली व यामुळेंच या विचारास एवढी चालना मिळाली. त्याआधीं झालेले दण्डी, भामह, वामन, उद्भट, रुद्रट यांसारख्या लेखकांच्या ग्रंथांत या विषयाचा उल्लेखही सांपडत नाही. उलटपक्षीं मम्मट, रुद्रक, हेमचंद्र, विश्वनाथ, अप्पयदीक्षित व जगन्नाथ यांच्या ग्रंथांत या विचारास स्थान मिळालें आहे. यावरून ध्वन्यालोकामुळें हा विषय काव्यशास्त्रांत अंतर्भूत झाला असें म्हणावयास हरकत नाही. नवीन मतास विरोधक हे असावयाचेच. या न्यायानें महिमभट्टानें प्रत्यक्ष व सहेतुक व भट्टनायक आणि कुन्तक यांनीं अप्रत्यक्ष असा हल्ला या ध्वनिमतावर केला. परंतु त्याचा फारसा परिणाम झाला नाही. पुढील ग्रंथांत या विषयास कायमचें स्थान मिळालें, इतकेंच नव्हे तर त्यावर ‘अभिधावृत्तिमातृका’ ‘वृत्तिवार्तिक’ ‘शब्दव्यापारविचार’ असे स्वतंत्र ग्रंथ निर्माण झाले व म्हणूनच त्याचा विचार येथेही करणें भाग आलें आहे.

शब्दाची पहिली व मुख्य शक्ति म्हणजे अभिधा होय. कोणत्याही शब्दाचा सरळ व उच्चारणाबरोबर मनांत येणारा जो अर्थ, तोच मुख्यार्थ होय. हा अर्थ व्यक्त करण्याची त्या शब्दाची शक्ति ही अभिधा शक्ति होय. कुसुम, मञ्जरी, कोकिल,

वायु, चंद्र, संध्याकाल, रात्र इत्यादि शब्द उच्चारल्याबरोबर प्रथमतः एकेकच व सरळ असणारा अर्थच मनांत येतो. हा अर्थ या शब्दांना कसा आला, कोणी दिला इत्यादि विचार येथे करण्याचे वस्तुतः कारण नाही. त्या शब्दांचा तो अर्थ, किंवा तो शब्द आणि तो अर्थ यांचा संबंध आजमितीस सिद्ध आहे एवढे पुरे आहे. परंतु हा अर्थ कस आला याचे थोडे दिग्दर्शन करणे जरूर आहे. कित्येकांच्या मते शब्दार्थाचा हा संबंध ईश्वरच्छेने झाला आहे. 'अस्मात्शब्दात् अयमर्थो बोद्धव्य इत्याकारा ईश्वरेच्छैवाभिधा' असे ते म्हणतात. 'या शब्दापासून हाच अर्थ मनांत यावा ही परमेश्वराची इच्छा म्हणजेच अभिधा होय. कोणतीही गोष्ट कशी झाली, कोणी केली, व केव्हा केली हे जेव्हा आपल्यास समजत नाही, तेव्हा त्या गोष्टीचे जनकत्व आपण ईश्वरावर लादतो. कित्येक लेणी किंवा मोठी देवळे केव्हा झाली हे माहीत नसल्याने तीं पांडवांनी केलीं असे आपण म्हणतो, याचा अर्थ इतकाच की, तीं कशी व केव्हा झाली व कोणी केली याचे निश्चित किंवा संदिग्ध ज्ञान आपणास नाही. तीच गोष्ट शब्दांची आहे. म्हणून तात्पुरते कर्तृत्व आपण ईश्वराकडे सोंपवून मोकळे होतो. भाषा ही शेकडो वर्षांपासून आली आहे. ती कशी उत्पन्न झाली यासंबंधी अनेक तर्क चालू आहेत. परंतु निश्चितपणे कांहीं सांगता येईल, अशी आज तरी स्थिति नाही.

या मुख्यार्थासच दुसराही एक शब्द आहे. तो 'संकेत' होय. मम्मट म्हणतो

संकेत

'साक्षात् संकेतित जो अर्थ तो संकेत. संकेतित म्हणजे अनेकांच्या अनुमतीने ठरलेला. साक्षात् म्हणजे प्रत्यक्ष, इतर

कोणताही विधि (Process) न होता लोकांनी ठरवायचा म्हणून ठरविलेला. अर्थात् या संकेताचे स्वरूपही ईश्वरेच्छेप्रमाणेच स्वैर असते. 'या शब्दापासून अमुक एक अर्थ समजावा असा एक ठराव म्हणजे संकेत. वरील व्याख्येत व या व्याख्येत फरक हाच की, हा फक्त एकट्या ईश्वराच्या मर्जीवर अवलंबून नाही. यांत समाजातील सर्व किंवा जवळजवळ सर्व मानवांची अनुमति आली. एकट्यानेच वापरलेला शब्द रूढ होत नाही. शिवाय दुसऱ्यास त्याचा अर्थ कळावा अशी इच्छा असेल तर तो आधी त्यास माहीत असला पाहिजे. भाषेमध्ये रूढ झालेले हे शब्द असेच, अनेकांच्या मूक समतीने कां होईना, पण ऐकमत्याने रूढ होतात. या ऐकमत्यासच संकेत असे म्हणतात.

या संकेतास अर्थात् अतात्विक (Arbitrary) असेच स्वरूप असते. अमुक

शब्दांची उत्पत्ति

एका शब्दापासून अमुक एक अर्थ कां घ्यावयाचा ? याचे कारण सांगतां येणे कठीण आहे; किंबहुना अशक्य आहे.

घोडा याचा अर्थ एक चतुष्पाद, जलद धांवणारा, उमदा प्राणी असाच कां घ्यावयाचा, एकादा पक्षी असा अर्थ कां समजायचा नाही ? कित्येक किंवा पुष्कळ नामांची व्युत्पत्ति क्रियापदांपासून झाली असे दाखविण्यांत येते; पण ती एका विशिष्ट तऱ्हेनेच कां व्हावी ? 'कु' या धातूपासून कवि शब्दाची उत्पत्ति झाली तरी ती 'कवि' अशा स्वरूपाचीच कां व्हावी ? कव, काव, कुव अशा प्रकारचा शब्द कां होऊं नये ? बरे कवि आणि कावळा

या दोनही शब्दांचे रूप ' कै ' किंवा ' कु ' (आवाज करणे) यांपैकी एकाच धातू-पासून झाले असल्यास कवि ऐवजी कावळा शब्द त्याअर्थी कां वापरूं नये, किंवा त्याचे उलट कावळा या अर्थी कवि शब्द कां वापरूं नये ? शिवाय या क्रियापदांस तरी कोटून अर्थ आला ? कित्येक म्हणतात ' नादसादृश्याने ' आला. चिंचिचिवणे, भुंकणे, आपटणे इत्यादि क्रियापदांस तो तो अर्थ येण्यास त्यांचे त्या त्या क्रियांशी असणारे नादसादृश्य होय. परंतु येथेहि कित्येक वेळां चूक होतेच. भुंकणाऱ्या प्राण्याला कुत्रा हें नांव कां मिळालें ? चिंचिचिव करणाऱ्या प्राण्यास Sparrow असें नांव कां ? बरे, हेंही कबूल केलें तरी साऱ्याच क्रियापदांचा एकाद्या नादाशी संबंध आहे असें नाहीं. मनु = विचार करणे, ज्ञा = जाणणे, इत्यादि मानसिक क्रियादर्शक धातूंमध्ये ते ते अर्थ कसे आले ? याचे आज तरी उत्तर एवढेंच कीं, समाजानें एकमतानें संमति दिलेले हे शब्द आहेत, व साऱ्या शब्दांना अशा प्रकारचा संकेत व मूकसंमति ही लागतेच व असा संकेतित जो अर्थ तोच त्याचा सरळ, प्रत्यक्ष व मुख्यार्थ होय.

हा मुख्यार्थ म्हणजे काय आहे यासंबंधी आणखी एक विचार आहे. कोणत्याही

शब्दाचा अर्थ
जाति कीं व्यक्ति ?

शब्दाच्या उच्चारानें एकाही व्यक्ति प्रतीत होते कीं जाति प्रतीत होते हा तो विचार. ' राम ' शब्द उच्चारल्यानें रामनामविशिष्ट अशी एकच व्यक्ति प्रतीत होते कीं,

मानवजातीचा बोध होतो ? यापेक्षांही एकाद्या सामान्य नामाच्या बाबतीत पहा. ' घोडा ' म्हटल्यानें एकच प्राणी डोळ्यांपुढें उभा राहतो कीं, घोड्यांची जात उभी राहते ? याचें उत्तर ' दोनही ' असें संस्कृत ग्रंथकारांनीं दिलें आहे. घोडा म्हटल्यानें एक आकारयुक्त अशी व्यक्तीच डोळ्यांपुढें उभी राहील ही गोष्ट खरी, पण घोड्याचे सामान्य गुणही लक्षांत येतील, व सामान्य गुणांची बेरीज म्हणजेच जातिकल्पना. व्यक्ति उभी राहील म्हटल्यानें, त्या घोड्याचा रंग किंवा उंची, किंवा स्थूलता व कृशता यांची कल्पना येईलच असें नाहीं, किंवा आल्यास पुष्कळदां चूक ठरण्याचा संभव आहे. पण तरीही घोड्याची मान व केंस, किंवा शेंपूट, किंवा बांधा, गाढवापेक्षां असणारी कानांची कमी लांबी व एकंदर उमदा आकार खास ध्यानांत येईल व तत्सदृश इतर प्राण्यांपासून भिन्नताही पूर्ण लक्षांत येईल. तेव्हां घोडा याचा उल्लेख एकवचनी झाला तरी एकच विशिष्ट व्यक्ति डोळ्यांपुढें उभी राहील असें नाहीं. तसें असतें तर घोडा जातीच्या प्रत्येक प्राण्यास निराळें नांव द्यावें लागलें असतें. नुसती जातच मनांत येते असें नाहीं; कारण जाति म्हणजे नुसत्या कल्पनांचा समूह. त्या कल्पनांच्या समूहास कांहींतरी अधिष्ठान असल्याखेरीज जातीची कल्पनाच यावयाची नाहीं. कित्येकांच्या मते (बौद्ध) ही कल्पना भावरूप नसून अभावरूप असते. घोडा शब्द उच्चारल्यानें प्रत्यक्ष घोड्याची कल्पना होत नसून घोड्याशिवाय इतर प्राण्यांचा अभाव लक्षांत येतो, असें त्यांचे म्हणणें. हें म्हणणें अर्थात् मानसशास्त्राकडे पूर्ण दुर्लक्ष दर्शवितें. भावरूप कल्पना येण्यापेक्षां अभावरूप कल्पना येणें किती अवघड ! किंबहुना अशक्य आहे

हैं यांस माहीत नसावें. तेव्हां हीही कल्पना सोडून देऊन कोणताही शब्द उच्चारणा असता त्या शब्दानें तज्जातिगुणविशिष्ट अशी व्यक्ति डोळ्यांपुढें उभी राहते हेंच म्हणणें योग्य होय.

पण पुष्कळ वेळां असें होतें कीं हा जो मुख्यार्थ आहे तो लागत नाही, किंवा

लक्षणा

तसा तो घेतल्यास अनर्थच होईल. 'माझ्या ग दारावरनें

× × चा हत्ती गेला' किंवा 'मी केशवसुत वाचतां',

'आणखी एक पेला घ्या' इत्यादि वाक्य प्रयोगांत शब्दांचे मुख्य अर्थ लागत नाहीत.

हत्ती दारावरून कसा जाणार, किंवा मी केशवसुत, एक मनुष्य, पुस्तक नव्हे, कसा वाचणार? किंवा पेला नुसता घेऊन काय उपयोग? हे अर्थच मुळीं लागत नाहीत. तेव्हां त्या ऐवजीं कांहीं तरी दुसरा अर्थ समजला पाहिजे, किंवा हीं वाक्ये अनर्थक समजलीं पाहिजेत. पण व्यवहारांत या वाक्यांनीं अर्थवहन तर होत आहे, तेव्हां दुसरा अर्थच घेणें भाग आहे. म्हणजे पुढीलप्रमाणें अर्थ होईल. दारावरून म्हणजे दारा पुढच्या रस्त्यावरून; केशवसुत म्हणजे त्यांची कविता किंवा कवितेचें पुस्तक; पेला म्हणजे पेल्यांतील पेय, दूध किंवा चहा. असे अर्थ घेतल्यानें सारें बरोबर होईल. पण हे त्या शब्दांचे सरळ अर्थ नव्हेत. वांकडे अर्थ होत. यांसच लाक्षणिक अर्थ म्हणतात. हा जो विधि त्यास लक्षणा, उपचार, भक्ति इत्यादि नांवें आहेत. जो अर्थ केवळ दुरून, लक्षिला जातो, प्रत्यक्ष वाच्य नाही, तो लाक्षणिक व ती पद्धति लक्षणा. जो उपचार आहे, खरा नव्हे, गौण आहे, तो अर्थही गौण आहे; उपचार आहे.

हा अर्थ जर मुख्य नव्हे, खरा नव्हे, गौण आहे तर असें आधीं बोलाच कां, हा

लक्षणेचे भेद

प्रश्न सरळच आहे. याचें प्रयोजन काय? कां आपली

उगाच चैन म्हणून? याचें उत्तर दोन्हीही. कोठें कांहीं हेतु

असतो किंवा कोठें नुसती चैनही असते. 'दारावरून' म्हणण्यांत इतका जवळून कीं, जणूं कांहीं दारावरूनच गेला असा भावार्थ दाखवावयाचा आहे. निकटत्व दाखविणें हें प्रयोजन आहे. केशवसुत म्हणजे त्याचें प्रतिबिंब ज्यांत पडलें आहे अशी कविता. केशवसुतांचा स्वभाव जणूं कांहीं मी या कवितावाचनानें समजून घेत आहे, हें अभिज्ञान हेंच प्रयोजन. हीं प्रयोजनें मूळ प्रयोगाच्या सुरवातीस असलीं पाहिजेत. आतां एकदां असे प्रयोग रूढ झाल्यावर बोलणाऱ्याचे मनांत तीं नसतीलही. तिसरें उदाहरण पेला घेणें किंवा सोंकणें, यांत मात्र प्रयोजन सांपडणें कठीण आहे. पेल्याचे गुण कांहीं दुधांत चहात उतरून येत नाहीत किंवा पेला घ्या म्हणजे 'पेलाभरच घ्या' असाही कांहीं अर्थ अभिप्रेत नाही, कीं पेल्याचें परिमाण त्यांतलिल पेयास लावावयाचें. तेव्हां येथें ही निव्वळ चैन झाली असें म्हटलें पाहिजे. कारण असें म्हणण्यांत प्रयोजन कांहीं दिसत नाहीं. पण असें कां म्हणून विचारल्यास, 'बरें वाटलें म्हणून' एवढेंच 'सरळ बोलण्यांत काय मौज आहे? तें तर नेहेमीचें आहे. त्याचा कंटाळा आला' आतां थोडा फेरबदल करून पाहूं' या वृत्तीशिवाय दुसरें उत्तर काय? देवानांही असें

म्हणण्याची किंवा बोलण्याची संवय होती. इदंद्र म्हणजे 'हें (परमात्मतत्त्व) पाहणारा' हें मूळचें इंद्राचें नांव. पण या मूळच्या नांवानें हांक मारण्याचा कंटाळा आला म्हणून म्हणा, गंमत म्हणून म्हणा, किंवा कांहींतरी गूढता निर्माण करण्यांत मजा वाटते म्हणून इंद्र असेंच ते म्हणूं लागले. कारण देवांना अप्रत्यक्ष-पद्धति प्रिय होती. (परोक्षप्रिया इव हि देवाः). ते म्हणूं लागले, तो शब्द रूढ झाला. इतरही म्हणूं लागले. तेव्हां लक्षणेचे हे दोन मुख्य प्रकार झाले; एक प्रयोजनवती व दुसरी निरूद्धा.

पण असा अर्थ घेण्यास दोन मुख्य अटी मात्र आहेत. पहिली अट अशी कीं, जेथें मुख्यार्थ सरळपणें लागतच नसेल, जेथें त्याचा बाध लक्षणेस आवश्यक गोष्टी आहे, तेथेंच हा दुसरा अर्थ ध्यावयाचा. इतर ठिकाणीं नाहीं. सरळ अर्थ लागल्यास दुसरा ध्यावयाची जरूर पण

नाहीं. दुसरें, हा दुसरा अर्थ जो तुम्ही घेणार त्याचा व प्रयोगांतील शब्दांचा कांहींना कांहीं संबंध पाहिजे. चैनीकरितां जरी तुम्ही बोललांत तरी तुमचा अर्थ समजायला कांहींतरी साधन पाहिजे. दाराचा व रस्त्याचा निकट संबंध पाहिजे, किंवा केशवसुत व त्यांची कविता यांचा संबंध कार्यकारण असा आहे तसा तरी पाहिजे, किंवा पेल्या व दूध यांचा जसा आधारआधेय संबंध आहे तसा कांहीं संबंध पाहिजे. 'पेल्या झोकणें' म्हटल्यानें चहा किंवा असें कांहीं पेय प्याल्याचाच बोध होईल. 'बात झोकल्याचा' बोध होणार नाहीं. कारण पेल्याचा व बातेचा अर्थाअर्थी संबंध नाहीं; जरी दोन्हींचाही संबंध 'झोकणें' या शब्दाकडे लागतो. तेव्हां प्रयुक्त शब्दांशीं कांहींतरी संबंध असेल असाच अर्थ आपल्यास घेतला पाहिजे. या दोन अटी आवश्यक आहेत, व या अटी पाळल्या गेल्या तरच ती लक्षणा म्हणतां येईल. मम्मट पुढील शब्दांत हेंच सांगतो:--

मुख्यार्थाबाधे, तद्योगे, रुढितोऽथ प्रयोजनात् ।

अन्योर्था लक्ष्यते यत् सा लक्षणाऽरोपिता क्रिया ॥

परंतु या लाक्षणिक अर्थानेही बोलण्यास किंवा लेखनास फारशी मौज येत नाहीं.

थोडी फार येत असल्यास खऱ्या सहृदयास ती आनंद देणार नाहीं. मुलें नाहीं कां रुचिपालटाकरितां 'च' ची लक्षणेची काव्यासंबंधीं अपूर्णता.

भाषा बोलत? त्यामुळे त्यावेळीं त्यांना मौज वाटत असते.

परंतु पुढें तिचा कंटाळा येतो. त्याप्रमाणें भाषेच्या बाल्यावस्थेंत अशा युक्त्यांनीं मौज वाटली असली तरी पुढें वाटत नाहीं; इतकें त्यातलें नावीन्य जातें व त्या गोष्टी आंग-वळणीं पडतात. वरील उदाहरणांतच पहा. 'दार' शब्दही 'घर' याकरितां लक्षणेनें घातला आहे. 'झोकणें' हाही पिणें याकरितां लक्षणेनें वापरला जात आहे. पहिल्या उदाहरणांतील संबंध उघडच आहे. दुसऱ्यांत देखील 'पिऊन' जाणाऱ्या झोक्यांची क्रिया ज्या शब्दांनीं व्यक्त व्हावयाची तो शब्द 'पिणें' यासच लावला. व पुढें दूध वा चहा पिणें यालाही लागला. पण इतकी क्रिया आन आपण जाणत नाहीं. प्रथम या प्रकारांनीं मौजही वाटली असेल, पण आतां वाटत नाहीं. तेव्हां याहूनही दुसरी कांहीं

तरी अर्थव्यक्तीची पद्धति पाहिली पाहिजे की, जीपासून अधिक आनंद होईल. ती पद्धति म्हणजे व्यञ्जना.

या व्यञ्जनेचें स्वरूप खालीलप्रमाणें आहे. ज्या शक्तीनें मुख्यार्थाचा बोध झाला असताही मुख्यार्थापेक्षां कांहींतरी अधिक किंवा केव्हां केव्हां निराळा अर्थ प्रतीत होतो ती शक्ति व्यञ्जना व्यञ्जना असें समजावें. व्यञ्जना म्हणजे सूचना. हा अर्थ प्रत्यक्ष म्हणजे शब्दांपासून वाच्य नाही, पण त्यांनींच सूचित असा आहे. मुख्यार्थ मनांत भरल्याखेरीज यास पुढें जातां येतच नाही म्हटल्यास चालेल. पण तो मुख्यार्थांत सामावलेला नाही. बरे ! मुख्यार्थ चूक म्हणण्याची सोय नाही. पुढेकळ वेळां दुसऱ्यांस आपल्या मनांतील भावार्थ कळूं नये म्हणून आपण संदिग्ध शब्दरचना करितों, त्या वेळीं एकाद्यास आपल्या सरळ अर्थावर आक्षेप घेतां येऊं नये, पण आपला अर्थ मात्र भित्रास कळावा अशी आपण काळजी घेतों. तसेंच बहुधा या व्यंग्यार्थाचें होतें. सूर्य अस्तास गेला (गतोस्तमर्कः) म्हटल्यानें तिन्हाईतास एक ज्योतिषविषयक घटना शब्दांत सांगितली गेली आहे एवढेंच वाटेल. पण तोच शब्दप्रयोग निरनिराळ्या संबंधांत (Context) घेतला तर कोणते निरनिराळे अनेक अर्थ संभवतील हें मागे पहिल्या प्रकरणांत दिग्दर्शित केलेंच आहे.

व्यक्ति असेल त्या मानानें व संदर्भ जसा असेल तसा निरनिराळा बोध होईल. पण हें सारें मुख्य एक वाक्य आहे त्याच्या अनुरोधानेंच, त्याचा बाध करून नव्हे. मुख्यार्थ याप्रमाणें इतर व्यंग्यार्थ समजण्याकरितां जणूं काय दिवाच आहे. ध्वनिकार त्याला हेंच नांव देतात (आलोकार्थी यथा दीपशिखायां यत्नवान् जनः । तदुपाय-तया तद्वदर्थे वाच्ये तदादृतः ध्व. लो. का. ९) ही व्यञ्जना नुसत्या व्यक्ति-मात्राच्या स्थान किंवा स्वभावावर अवलंबून नाही. बोलण्याची तन्हा, शब्दांवरील जोर अंगविक्षेप, भ्रविकास व संकोच इत्यादि अनेक गोष्टीवर अवलंबून राहिल. डोळ्यांत अश्रु आणून गांवास जावयास पत्नीनें दिलेली परवानगी म्हणजे नकारच आहे. म्हणजे वाच्य विधिरूप असतां व्यंग्य मात्र प्रतिषेधरूप आहे. उलटपक्षी 'मी एवढ्या मानाच्या जागेस पात्र नाही' असें म्हणत म्हणत अध्यक्षस्थान स्वीकारणाऱ्या बऱ्याच लोकांच्या बाबतींत आपण पात्र आहों ही जाणीव तरी स्पष्ट दिसते. कित्येक वेळां वाच्य एक, तर व्यंग्य निराळेंच असतें. यशवंतांची ' बोगद्यांत गाडी ' किंवा Tennyson ची Rose बरची कविता यांचे वाच्यार्थ निराळे व व्यंग्यार्थ निराळे. बोगद्यांतली गाडी म्हणजे खरी-खुरी गाडी नसून, एक धड इकडे ना तिकडे अशा जीवनाच्या स्थितींत असणारा माणूस होय. पण वाच्यार्थ हा महत्त्वाचा नसला तरी लागतो आहे. यापेक्षांही Tennyson च्या उपर्युक्त कवितेंत व्यंग्यार्थ कमी व्यक्त आहे. तांबे यांच्या अनेक कविता अशा सांपडतील. तेव्हां व्यंग्यार्थ ही चीज फार सूक्ष्म विविधस्वरूपी आहे व याचमुळे काव्यास सौन्दर्य येतें असें ध्वनिकारांचें म्हणणें आहे. ज्याप्रमाणें प्रसिद्धावयवातिरिक्त असें कांहीं लावण्य

स्त्रियांच्या शरीरांत दिसून येतें त्याप्रमाणें काव्याचे प्रसिद्धावयव जे शब्द त्यांच्या सौन्दर्याहून निराळें पण त्यांतूनच निघणारें जें एक सौन्दर्य, त्यासच व्यञ्जना असें म्हणतात.

यासच ध्वनिकारांनीं ' ध्वनि ' असें नांव दिलें आहे. हें नांव त्यांनीं स्फोटसिद्धा-
न्तावरून घेतलें आहे. ज्याप्रमाणें शब्दांच्या अवयवांपासून
ध्वनि
अलग परंतु त्यांच्याच संपूर्ण उच्चारणापासून येणारा

स्फोट असा एक शाश्वतचा उच्चार वैयाकरणांनीं मानला, त्याचप्रमाणें वाक्यांतील निर-
निराळे घटक जे शब्दार्थ त्यांच्या एकेकाच्या नव्हे, तर सर्वांच्या संपूर्ण अवगमनानें,
पण त्यांच्याच पासून निघणारा अर्थ त्यासच ध्वनि असें नांव दिलें आहे. एकाद्या
घंटेचा ठोका झाला असतांना प्रत्यक्ष ठोक्याच्या क्षणानंतरही कित्येक क्षणपर्यंत जो
नाद घुमून असतो, तो त्या ठोक्यापासूनच उत्पन्न झाला तरी त्याचें ध्वनन पुढेही चालूं
राहतें, व या पुढें चालूं राहिलेल्या ध्वननासहित तो नाद श्रोता ऐकतो व हें ध्वननही
ठोक्यासच चिकटवतो. तद्वत् हा ध्वनिप्रकार आहे. या सादृश्यामुळेच या प्रकारासही
ध्वनि हें अन्वर्थक नांव दिलें गेलें आहे व त्यासच पुढें प्राधान्य मिळालें आहे.

आणि मार्गे जी प्रयोजनवती लक्षणा सांगितली तिच्या मुळाशीही ध्वनिशक्ति

आहेच. ' दारावरनें ' या शब्दप्रयोगांत दारासमोरच्या
लक्षणेचें मूल व्यञ्जना

' रस्त्यावरनें ' एवढा अर्थ लक्षणाशक्तीनें दिला. परंतु
' दारांत ' असणारें ' निकटत्व ' ' घराला लागून असणें ' ' चिकटून असणें ' इत्यादि
कल्पना ज्या दारांत आहेत, त्या रस्त्यांत ज्या आल्या त्या या ध्वनिशक्तीनें आल्या.
नुसतें हत्ती रस्त्यावरनें गेला, म्हटल्यानें ही कल्पना येत नाहीं, तेव्हां लक्षणाशक्तीनें
दाराएवजीं नुसता ' रस्ता ' शब्द घातल्यानें आपलें काम होणार नाहीं. ' पेल्ला घेणें
किंवा झोंकणें ' यांत पेल्याचे गुण चहांत किंवा दुधांत आणावयाचे नसल्यानें तेथें फक्त
लक्षणेनें काम भागलें. तसें येथें होत नाहीं. तेव्हां ही जी क्रिया होते तीस व्यञ्जना असें
म्हटलें पाहिजे, असें मम्मटादिकांचें म्हणणें आहे. यावर कित्येक म्हणतील कीं, दाराचा
रस्ता असा अर्थ आल्यावर पुन्हां लक्षणा करा. पण तें शक्य नाहीं. प्रथम ' रस्ता ' हा
अर्थ लक्ष्यार्थ आहे, मुख्यार्थ नव्हे. दुसरें एकदां रस्ता असा अर्थ आल्यावर तिन्हाइतास
वाटेल अर्थ लागला. तो तुमचा हेतु ' दाराचें निकटत्व ' दर्शविण्याचा आहे हें पाहतो
कशाला ? म्हणजे लक्षणेची पहिली अट मुख्यार्थाचा बाध, ती नाहीं. दुसरें ' निकटत्व '
या दाराच्या गुणाचा व रस्त्याचा संबंध नाहीं. तेव्हां दुसरीही अट पूर्ण होत नाहीं.
एवढेही करून लक्षणा म्हटलीच तर तिचें प्रयोजन पाहणें भाग आहे. तें तर येथें नाहीं.
पुन्हां, हें प्रयोजन पाहण्याकरितां वर केल्याप्रमाणें आणखी एक लक्षणा. पुनः तिचें प्रयोजन.
असें हें चक्र सुरू होईल. तेव्हां येथें व्यञ्जना व्यापारच आहे. असें मानणें युक्त होईल.

१. लक्ष्यं, न मुख्यं, नाप्यत्र बाधो, योगः फलेन नो ।

न प्रयोजनमेतास्मिन् नच शब्दः स्खलद्गतिः ॥ का. प्र. २-११

ही लक्षणांमूल व्यञ्जना झाली. व्यञ्जनेचा दुसरा प्रकार अभिधामूल व्यञ्जना असा आहे. पुष्कळसे शब्द असे असतात, कीं त्यांना दोन अभिधामूल व्यञ्जना किंवा अधिक अर्थ अभिधा किंवा संकेत यांनीच प्राप्त होतात. उदाहरणार्थ, 'तीर' किंवा 'मुका' हा शब्द घ्यावा. तीर याचे तट व बाण असे अगदीं भिन्न भिन्न अर्थ पण दोन्हीही मुख्यार्थ होण्यास लायक असे आहेत. तीच स्थिति मुका या शब्दाची. मुका म्हणजे बोलतां न येणारा असा मनुष्य आणखी चुंबन. असें दोन्हीही सारख्याच शक्तीचे अर्थ आपल्यास प्रतीत होतात. परंतु एका वेळीं दोन अर्थ उपयोगांत आणणें बहुधा अशक्य असल्यानें किंवा तसा उद्देश नसल्यानें वाक्यांत या शब्दांचा अर्थ एकच मुख्य असतो. पण एकच अर्थ मुख्य असला तरी दुसरा अर्थ अभिप्रेत नसतो असें नाहीं. अशा वेळीं म्हणजे वाक्यांतील इतर शब्द व त्यांचे परस्परसंबंध यांनी शब्दाचा एकच अर्थ ठरला गेल्यानंतरही शब्दाच्या स्वतंत्र स्वरूपांत त्यास असणाऱ्या अर्थाच्या जोरावर दुसराही अर्थ, वाच्य नव्हे, फक्त सूचित होतो त्यासाठी कारण हा व्यञ्जना-व्यापारच आहे. उदाहरणार्थ, मुका या शब्दाचा अर्थ संदर्भानें 'बोलतां न येणारा' असा ठरला असता 'मुक्याचें व्रत' 'मुक्याशीं गांठ' इत्यादि शब्दप्रयोगांत जो शृंगारिक अर्थ सूचित होतो व त्यामुळे कित्येकांस जी गंमत वाटते तिचें कारण ही व्यञ्जना. हीसच अभिधामूल व्यञ्जना असें म्हणतात.

शब्दांच्या अनेक अर्थपैकी एकच अर्थ प्रस्तुत आहे असें ठरण्यास सामान्य कारण संदर्भ असला तरी विशेष कारणें अनेक असतात. तीं सारीं वाच्यार्थनियन्त्रक गोष्टी संस्कृत ग्रंथकारांनीं एकत्र आणून ठेविली आहेत. यांत त्या शब्दाचा इतर शब्दांशीं संयोग, वियोग, साहचर्य, विरोध, उद्देश (अर्थ), प्रकरण (Context), त्या शब्दाचेंच किंवा त्याच्या अर्थाचें विशिष्ट चिन्ह, दुसऱ्या शब्दाचें सान्निध्य, अर्थयोग्यता, सामर्थ्य, औचित्य, देश, काल, लिंग वचन, स्वर, अभिनयादि गोष्टी आलेल्या आहेत.^१ शङ्खचक्रधर हरि म्हटल्यानें विष्णु (संयोग), शङ्खचक्राहित हरि म्हणजे इंद्र (विप्रयोग) असा बोध होईल. पद्विऱ्यांत कांहीं गोष्टींचा भाव तर दुसऱ्यांत अभाव हा शब्दाचा अर्थ ठरविण्यास कारण झाला. तद्रत् 'रामलक्ष्मण' म्हटल्यानें दाशरथी राम, व रामार्जुन म्हटल्यानें परशुराम, असे साहचर्य व विरोधानें अर्थ बदलले. 'चित्र-भानु' दिवसास अनुलक्षून असल्यास सूर्य असा व रात्रीशीं संबद्ध असल्यास अग्नि असे दोन निराळे अर्थ दर्शवील. येथें काल ही गोष्ट अर्थनिश्चायक झाली. वर सांगितलेला तीर शब्द पुल्लिङ्गी बाण अर्थ देईल तर नपुंसकलिङ्गी नदीतटाचा अर्थ देईल. चपल या शब्दाचा अर्थ आघाताप्रमाणें लवकर हालचाल करणारा अथवा पादत्राण असा होईल. याप्रमाणें निरनिराळ्या गोष्टींनीं शब्दाचे अर्थ नियन्त्रित होतील. पण असे नियन्त्रित

१. अनेकार्थस्य शब्दस्य वाचकत्वे नियन्त्रिते ।

संयोगाद्यैः अवाच्यार्थधीकृद् व्यापृतिरञ्जनम् ॥ का. प्र. उ. २ का १४.

होऊनही जे शब्द दुसरा अर्थ सुचवितील ते शब्द व्यञ्जक होत व त्यांची ही शक्ति व्यञ्जना शक्ति होय.

याशिवायही कित्येकांचे मते तात्पर्यार्थ म्हणून एक अर्थ असतो. वाक्यांतील

तात्पर्यार्थ

शब्दांचे परस्परसंबंध लागून संबंध वाक्यार्थ सुसंगत

रीतीने लागतो, तो या तात्पर्यार्थशक्तीने असें यांचे म्हणणे

आहे. यांना अभिहितान्वयवादी असें म्हणतात. उलट असेही कांहीं लोक आहेत कीं जे म्हणतात, ' शब्द वाक्यांत उपयोगांत यावयाचे आधींच त्यांचे संबंध ठरलेले असतात. त्यांचा निराळा अन्वय लावावा लागत नाही. ' अन्वित अशीच पदे बोलली जातात असे त्यांचे मत असल्याने त्यांस अन्विताभिधानवादी असें म्हणतात. त्यांचे मते अर्थात हा तात्पर्यार्थ नसतोच. वस्तुतः पदांचा अन्वय लावण्याची क्रिया किंवा शक्ति वाचकांवरच सोंपविलेली बरी.

या साऱ्या शक्तींत व्यञ्जनाशक्तीच अधिक चमत्कृतिजनक असल्याने तीच काव्यांतील मुख्य शक्ति होऊन बसली आहे. शास्त्रीय वाङ्मयांत या व्यञ्जनेचें मुळीच प्रयोजन नाही. किंबहुना व्यञ्जनेवर कोणतीही गोष्ट सोडणें त्यास इष्टच नसतें. म्हणूनच शास्त्रीय वाङ्मयाचा व काव्यवाङ्मयाचा विरोध दिसतो. काव्यास चारुत्व येण्यास शब्दांची कोणती शक्ति कारणीभूत होते याचा विचार करितांना आपण या शक्तीपाशीं येऊन पोहोचलों व याकरितांच ध्वनिकारांनीं या शक्तीनें जो अर्थ येतो त्यास काव्याचा आत्मा असें म्हटलें आहे.

वरील सिद्धांतास विरोध झाला हे प्रथमच सांगितलें. कित्येकांचे मते ध्वनीस

ध्वनिशक्तीस विरोध

स्वतंत्र अस्तित्व देण्याचें कारणच नाही. तो अभिधेत

किंवा लक्षणेंत किंवा अनुमानांत (अर्थापत्तीसह) घालितां

येईल. वक्रोक्तिजीवितकारांसारखे लोक लक्षणेंतच त्याचा अंतर्भाव करतात. पण तो तसा होऊ शकत नाही हें आपण मागें पाहिलेंच आहे. भट्टनायकांचे आपला संबंध (व्यक्तिविवेक) ग्रंथच ध्वनिमतखंडनार्थ लिहिलेला आहे. त्याचे मते शब्दांची शक्ति एकच, पण अर्थ दोन. एक वाच्य व दुसरा अनुमेय. शब्द आपल्या वाच्यार्थानेच युक्त असतात, पण त्यांपासून आपण जो व्यङ्ग्यार्थ काढितो तो एक किंवा अनेक अनुमानांनींच काढितो. वाच्यार्थ आणि व्यङ्ग्यार्थ यांमध्ये तो कार्यकारणभाव लावितो; कारण त्यापेरीज कोणतेंही अनुमानच निघू शकत नाही. पण ही दृष्टि कोणास फारशी पसंत पडली नाही. एकतर हे सारे व्यङ्ग्यार्थ अनुमानानें निघतीलच असें सांगवत नाही. व्यङ्ग्यार्थ इतके सूक्ष्म व विविध निघतात कीं एकाच कारणापासून अनेक कार्ये उत्पन्न होतील व परस्परविरुद्धही होतील. साऱ्या गोष्टी आपल्या अनुमानांत आणल्या पाहिजेत. देश-कालपरिस्थितीनें निरनिराळे व्यङ्ग्यार्थ निघाल्यास आपल्या वाच्यार्थरूपी हेतूला प्रत्येक वेळीं निरनिराळ्या उपाधि जोडाव्या लागतील. इतकें केल्यास व तें अनुमान-पद्धतींत बसविल्यास काव्यांतील रस तोपर्यंत कोठेंच लुप्त व्हावयाचा. हा अवजडपणा

टाळण्यासाठी एक व्यञ्जनाव्यापार कबूल करणें सोईचें; पण सोईचा प्रश्नही सोडून दिल्यास वरप्रमाणें सारेच व्यङ्ग्यार्थ अनुमानांत बसविणें अशक्य होईल.

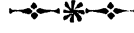
याशिवाय भट्टोल्लटानें तिसराच एक पंथ काढिला आहे. अभिधा हीच शक्ति

व्यापक अभिधा इतकी व्यापक आहे कीं, शब्द उच्चारत्याबरोबर जे जे अर्थ मनांत येतील ते सारे अभिधा शक्तीनेच आले

असें समजावयाचें. ज्याप्रमाणें बाण सुटल्यापासून तो अगदीं कोठें तरी दूरवर जाऊन पडेपर्यंत जे जे प्रदेश त्याच्या कक्षेंत येतील ते त्याच्या मूळ गतीमुळेच येतील. मूळची गतीच शेवटपर्यंत कायम राहते. पहिली आणि शेवटची असा तीमध्ये भेद करितां येत नाहीं. तीत प्रथमपासून शेवटपर्यंत सलगता आहे. तशीच स्थिति शब्दार्थाची समजावी. वस्तुतः स्थिति अशीच असते. प्रत्येक शब्दार्थां संबद्ध अशा अनेक लोकांच्या अनेक कल्पना असतात; व तो शब्द उच्चारतांच त्यांचे मनांत अशा साऱ्या संबद्ध कल्पना उभ्या राहतात. अर्थात् ज्याच्या त्याच्या स्मृति, प्रतिभा इत्यादि शक्तींवर या कल्पनांची संख्या अवलंबून राहिल व म्हणूनच निरनिराळ्या माणसांस निरनिराळे व्यंग्यार्थ प्रतीत होतात. वाचक जितका बहुश्रुत किंवा अनुभवी किंवा सहृदय तितका त्यास जास्त अर्थ प्रतीत होईल. पण असें केल्यानें वाच्यार्थच इतका अतिश्रित होऊन बसेल कीं त्याचाच अर्थ काय असा प्रश्न उद्भववावयाचा ! तेव्हां व्यवहाराकरितां या सर्व कल्पनांचा दृढभाजक काढून त्यासच वाच्यार्थ असें म्हटलें पाहिजे. इतरांस व्यञ्जना असें नांव देणें भाग आहे.

अभिधा, व्यञ्जना व लक्षणा यांचे इतर तात्त्विक विभाग येथें देणें नीरस होईल व विशेष लाभदायकही होणार नाहीं. तेव्हां त्यांची अधिक माहिती पाहिजे असल्यास संस्कृत ग्रंथांकडे बोट दाखवूनच हें प्रकरण येथें संपविलें पाहिजे.

प्रकरण ६ व



रस



माणें काव्याच्या आत्म्यासंबंधी विचार करीत असतां रस हाच काव्याचा आत्मा होण्यास लायक आहे असें शेवटीं सांगितलें गेलें. पण त्या रसाची संपूर्ण कल्पना मात्र त्या वेळीं दिली नव्हती. ती आतां या प्रकरणामध्यें करून द्यावयाची आहे. ती न दिल्यास काव्यासंबंधीची खरोखरी कल्पना आपल्यास व्हावयाची नाही, व तें कार्य व्हावें म्हणून तर या लेखनाचा जन्म आहे.

साहित्यशास्त्रांत अत्यन्त सूक्ष्म अशी ज्याची प्रक्रिया आहे अशा कांहीं गोष्टी-

रस

पैकी रस हीही एक गोष्ट आहे. साधारणपणें रसाची कल्पना

द्यावयाची झाल्यास ती अशी होईल. रस म्हणजे चव

किंवा च.

म्हणजे एकाद्या वस्तूचा किंवा तीत असणाऱ्या सुख-

कारक अ.

आस्वाद घेणें. ती वस्तू चांगली असेल तरच, अनुकूल

संवेदना उत्पन्न करीत असेल तरच, कोणी झाला तरी ती चाखत राहील,

आस्वाद घेत राहील, रसन करीत राहील. तेव्हां रसामध्यें हा एक अर्थ प्रथमतः अंत-

र्भूत होतो. तो म्हणजे सुखाचा, अनुकूल संवेदनांचा. या अनुकूल संवेदना उत्पन्न कर-

ण्याची शक्ति ज्यांमध्ये आहे अशा वस्तू रसावह किंवा लक्षणें रसाळ असें आपण

म्हणतो. रस हा त्या वस्तूंमध्ये नसून ती वस्तु चाखणाऱ्याच्या जिभेंत आहे. पण अर्थात्

रसास्वादांतील सुख उत्पन्न करण्याची शक्ति ज्या वस्तूंत आहे, त्यांनाही आपण रसाळ,

रसयुक्त असें म्हणतो. काव्याच्या प्रांतांत अशी शक्ति निरनिराळ्या भावनांमध्ये असल्याचें

दिसून आलें आहे. काव्यापासून होणारा आनंद मुख्यतः मानवी भावनांच्या परिणाम-

कारक चित्रांमुळेच येतो, व म्हणूनच त्या काव्याचा मुख्य विषय म्हटल्या जातात.

तेव्हां हा आनंद उत्पन्न करण्याची शक्ति ज्या भावनांमध्ये आहे, त्या भावनांना

किंवा त्यांच्या प्रक्रियेलाही रस म्हणण्याची पद्धति पडून गेली आहे. याप्रमाणें रसाची

थोडक्यांत कल्पना आहे.

परंतु वाद आहे तो या कल्पनेसंबंधी नाही. हें रसग्रहण कोणत्या पद्धतीनें होतें याविषयीच भयंकर मतभेद आहे. आपल्यास या वादांत पडण्याचें खरोखर कांहीं कारण नही. भावनांच्या या चित्रांनीं आपल्यास आनंद होतो ना ? मग तो कसा होतो हें पाहण्याचें काम आपलें नव्हे. तें मानसशास्त्रवेत्त्यांचें आहे. परंतु आमच्या पूर्वीच्या लेखकांस आपलें क्षेत्र सोडून व्याकरण, न्याय इत्यादि शास्त्रांच्याही क्षेत्रांत प्रवेश करण्याची लागलेली संधय येथेही मानसशास्त्रांत हात घालण्यास कारणीभूत

झाली; व निरनिराळ्या लेखकांनी निरनिराळ्या प्रकारचे तर्क करून ठेविले आहेत. त्यांचा उल्लेख येथे केल्याशिवाय चर्चेस परिपूर्णता येणार नाही. याकरिता ती येथे करणे आहे.

या बाबतीत मूळ भरतां एक सूत्रमय दण्डक घालून ठेविला आहे व पुढील

लोकाभिवर्ती घोटालत आहेत. तो दण्डक असाः—
भरताचं सूत्र विभाव, अनुभाव व व्यभिचारिभाव यांच्या संयोगाने

रसोत्पत्ति होते. याला दृष्टान्त काय तो हा. ज्याप्रमाणे अनेक प्रकारच्या औषधि, द्रव्ये, व तोंडी लावणी (व्यञ्जन) यांनी षाडव आदि रस उत्पन्न होतात, (षाडव=Passion or sentiment), तसेच नानाप्रकारच्या भावांनी स्थायिभावही रसरूप पावतात.^१ या सिद्धान्ताचा अर्थ कळावयास या निरनिराळ्या भावांची ओळख आधी करून दिली पाहिजे. त्यांची तात्पुरती ओळख येथे पुरी आहे. पुरती ओळख मागाहून होईल.

स्थायिभाव म्हणजे ज्या ज्या भावना मानवांच्या मनांत कायमच्या किंवा इतर भावनांच्या मानने अधिक काल राहून त्याचे मन आपल्या कबजांत घेऊ शकतात त्या. उदाहरणार्थः—क्रोध, भीति, दुःख, सुख, आश्चर्य, जुगुप्सा या भावांस मानवी मनांत नेहेमी स्थान असते, परंतु साऱ्याच भावना ज्ञानाचे चेतना किंवा जागृति आणणारी अनेक कारणे असतात. त्यांपैकी विभाव हे प्रमुख. यांचे दोन वर्ग, आलम्बनविभाव व उद्दीपनविभाव. आलम्बन म्हणजे आधार. हे स्थायिभाव मनुष्यामध्येच व्यक्त व्हावयाचे असल्याने नायकादि व्यक्ति आलम्बन विभाव^२ समजल्या जातात. हा रस जागृत किंवा उद्दीप्त होण्यास नायकनायिकादिकांच्या चेष्टा, विशेषतः देशकाल इत्यादि परिस्थिति कारण होत असल्याने त्यांस उद्दीपनविभाव^३ असे म्हटले जाते. उदाहरणार्थः—वसंत ऋतु, कोकिलगायन, उद्यान किंवा सरोवर, चंद्रोदय अशा गोष्टी शृंगाराच्या उद्दीपनविभाव समजल्या जातात. या विभावांचा परिणाम म्हणून म्हणा, किंवा स्वतंत्रपणे म्हणा, नायकनायिकांच्या शरीरावरच्या क्रिया दिसून येतात त्यांस अनुभाव^४ असे म्हणतात. रोमांच, स्तंभ, वैवर्ण्य, वेपथु इत्यादि अष्ट सात्त्विकभाव यांतच येतात. यापेक्षाही निरनिराळ्या बारीकसारीक मनोवृत्ती की,

१. विभावानुभावस्य व्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः । को दृष्टान्तः ॥ यथाहि गुडादिभिर्द्रव्यैर्व्यञ्जनैरोषधिभिश्च षाडवाद्यो रसा निर्बिर्यन्ते तथा नानाभावोपगतः अपि स्थायिनो भावा भवन्ति ॥ ना. शा. अ. ६, श्लोक ३२ नंतरची वृत्ति.

२. आलम्बनो नायकादिः । सा. द. परिच्छेद ३-२६.

३. उद्दीपनविभावास्ते रसमुद्दीपयन्ति ये । आलम्बनस्यचेष्टाया देशकालादयस्तथा । सा. द. ३. ३—

४. उद्बुद्धं कारणैः स्त्रीः स्वैर्बहिर्भावः प्रकाशयन् । लोके यः कार्यरूपः सोऽनुभावः काव्यनाट्ययोः ॥ सा. द. ३-१३३

ज्या एकाच रसास कधी चिकटून असत नाहीत, त्यांस व्यभिचारि किंवा संचारिभाव^१ असें म्हटलें जातें. या अशा तेहेतीस भावांची यादीच संस्कृत ग्रंथांतून दिलेली असते. निर्वेद, मोह, ग्लानि, शंका, असूया, विषाद, आवेग, औत्सुक्य, जडता, आलस्य इत्यादि प्रकार या वर्गांत मोडतात. या साऱ्यांच्या योग्य व सुंदर संयोगानें किंवा त्यांच्या वर्णनानें वाचकांच्या मनांत जी एक आनंदमय चित्तवृत्ति उत्पन्न होते तीसच रस असें म्हणावयाचें. कोणच्याही रसाचा परिणाम थोड्या फार फरकानें आनंदस्वरूपीच असला पाहिजे, हा मात्र मुख्य सिद्धान्त आहे. परंतु हें नुसतें कारण व कार्य यांचें व्याख्यान झालें, पण हें कारण कार्यरूप घेतें कसें, त्याची प्रक्रिया काय आहे हा मूळ प्रश्न शिल्लक राहतोच.

यासंबंधी अनेक मते आहेत. जगन्नाथ आठ निरनिराळ्या मतांचा उल्लेख करितो.

रसाची प्रक्रिया

परंतु चार मतेच मुख्य अशीं मानलीं जातात. पहिलें लोल्लटाचें, दुसरें शंकुकाचें, तिसरें भट्टनायकाचें व चवथें अभिनवगुप्ताचें.^२ हें चवथेंच मम्मट, विश्वनाथ इत्यादि पुढच्या लोकांनीं मान्य केलें आहे. पैकीं पहिलें असें:—‘रस हा मूर्तः राम वगैरे नाटकांतील अनुकार्य-पात्रांच्या ठायींच असतो. (लोल्लट नाटकांतील रसासंबंधींच सांगत आहे.) तो त्यामध्ये विभावादिकांनीं उत्पन्न केला जातो, अनुभावादिकांनीं व्यक्त होतो व व्यभिचारि-भावांनीं परिपोषित होतो. हा रामाच्या ठिकाणीं उत्पन्न होणारा रस सामाजिक अगर प्रेक्षक तुल्यरूपवेष अशा नटांच्या ठिकाणीं आरोपित करितात व या आरोपणापासून त्यांना आनंद होतो. ’ या मतांत पुष्कळच दोष आहेत. स्वतः सामाजिकांचा व रसांचा कांहींच संबंध नाही. शिवाय नटांमधला रसही आरोपित आहे, खरा नव्हे. तेव्हां वस्तुस्थितीशी याचा फारसा संबंध नाही असें म्हणावें लागतें. दुसरें मत शंकुकाचें. त्याच्या मतें रस हा अनुमानविषय आहे. प्रेक्षक किंवा वाचक ताःपुरता राम व नट किंवा नायक यांमध्ये अभेद कल्पितो. व त्यापासून विभाव, अनुभाव इत्यादि लिंगांनीं रसाचें अनुमान करितो व मनांतल्या मनांत त्याचें चर्वण करून सुख उपभोगितो. यांत रामादि लोक पक्ष, रस साध्य व विभावादिक गोष्टी लिंग होतात. परंतु हेंही मत पुरेसें वाटत नाही. यांतही सामाजिक किंवा वाचक यांच्या मनोवृत्तीचें पुरेसें विवेचन नाही. शिवाय प्रेक्षकांस फल फक्त ज्ञानरूपी आहे. कारण अनुमानाचें फल म्हणजे फक्त बुद्धिगम्य ज्ञान होय, भावना-गम्य अनुभव नव्हे. तिसरें मत भट्टनायकाचें. तो म्हणतो, रस हें अनुमानाचें कार्य नव्हे किंवा ध्वनीचेंही नव्हे. प्रत्येक काव्यकृतीमधील शब्दांस तीन शक्ति असतात. अभिध^३, भावना व भोगीकृति किंवा चर्वणा. पहिली शक्ति सर्वांस माहीत आहेच. दुसऱ्या म्हणजे भावना शक्तीनें रामसीता इत्यादि विभाव, अनुभाव वगैरे आपटे व्यक्तिगतत्व सोडून सामान्य स्त्रीपुरुषवत् सामान्यरूप पावतात. असें ज्ञात्यानंतर त्या

१. विशेषादाभिमुख्येन चरणाद्यभिचारिणः । सा. द १४०

२. काव्य-प्रकाश, उल्लास ४ कारिका ४-१ वरची टीका पहा.

विभावादिकांचा कल्पनेनें किंवा त्या तिसऱ्या चर्चणा शक्तीनें वाचक उपभोग घेऊं शकतो. हा उपभोग वा आस्वाद ब्रह्मानंदासारखा स्वसंवेद्यच असतो. त्याचें वर्णन किंवा व्याख्या करितां येणें अशक्य आहे. या मतांतही साधारण अस्पष्टपणाच आहे. रसाचा वाचकांच्या प्रत्यक्ष अनुभवाशी संबंध लाविला आहे हें खरें, पण तें कसें होतें हें सांगण्याकरितां भावना व चर्चणा या दोन नव्या शक्ती शब्दांस दिल्या आहेत. त्यांस दुसरा आधार नाही. चवथें मत अभिनवगुप्ताचें—रसास्वाद हा परब्रह्माप्रमाणें आनंदमय आहे असेंच त्याचेंही मत आहे. परंतु हा वाचक किंवा सामाजिक यांमध्येच मूळ असतो. राम वगैरे नाटकीय पात्रांत नाही. तो रस सुप्त किंवा आवृत असतो. त्याचें हें आवरण विभावादि गोष्टींच्या पाहण्यानें किंवा वाचनानें दूर होतें व वाचक हा आल्हाद पुनः चाखूं लागतो. यासच व्यक्तीकरण म्हणावयाचें. रस याप्रमाणें व्यक्त होतो, अनुमित नव्हे; किंवा दुसऱ्या कोटून येतो असें नव्हे. वाचकांच्या मनांतच असणाऱ्या भावना जागृत झाल्या कीं रसोत्पत्ति होते. हा या चार मतांचा सारांश झाला. पण या चारही विवेचनांनीं व्हावें तसें समाधान होत नाही. या साऱ्यांत मानसशास्त्रीय विवेचन फारसें कोठेंच नाही. सारा कल्पनांचा खेळ आहे. तेव्हां यांसंबंधी आधुनिक मानसशास्त्रास काय म्हणावयाचें आहे तें पाहणें जरूर आहे. ज्ञानाची मजल कोठपर्यंत व त्याची परिणति भावनारूपांत कशी होते हा या वादांतील मुख्य प्रश्न आहे. ज्ञानावांचून तर गत्यंतरच नाही. वाचक काव्य जेव्हां वाचतो तेव्हां त्या काव्याच्या अर्थाचें बौद्धिक ग्रहण करणें हीच पहिली पायरी आहे. हें ग्रहण झाल्यानंतरच त्या अर्थाचें मनन, भावन किंवा चर्चण शक्य आहे. यासंबंधानें श्री. रिचर्ड्स या पाश्चात्य गृहस्थांनीं मानसशास्त्रीय पायावर उभारलेली चर्चा अधिक बोधप्रद होईल असें वाटतें. अर्थात् तीही कितपत समाधानकारक ठरते हा प्रश्न वेगळा आहे. त्यांनीं ज्ञान व त्याचा होणारा परिणाम यांचें पुढीलप्रमाणें चित्र दिलें आहे.—

पानाभाड खुले कचोरकलगी, रानी चवेणी फुटे,

लाखों सूर्यफुलें इथें चिमुकलीं, हे किर्मिजी तेरडे,

सोनेरी गिरिदावणीवर कसें हें ऊन नामी पडे,

ओलें रान बघून शान्तिलहरी स्वार्ती मजेची उठे (प्रभा. पृ १९)

यांपैकीं प्रत्येक शब्दाचा परिणाम डोळ्यांच्यामार्फत मेंदूवर होतो. व त्यानंतर या प्रत्येक शब्दाभोवतीं, विशेषतः पान, कचोर, रान, चवेणी, सूर्यफुलें, तेरडे, गिरिदावण, ऊन इत्यादि सगुण गोष्टी व्यक्त करणाऱ्या शब्दांभोवतीं त्या त्या गोष्टींच्या कल्पना उभ्या राहतात. डोळ्यांवर होणाऱ्या परिणामांस Visual sensations म्हणतां येईल, तर त्यांमुळे उत्पन्न होणाऱ्या कल्पनांस Tied imagery असें नांव रिचर्ड्ससाहेब देतात. या कल्पनांनीं त्यांस दूरतः संबद्ध अशा अग्नखीही कांहीं कल्पना जागृत होतात, त्यांस Free imagery असें म्हणतात. याही कल्पनांनीं आणखी कांहीं अन्यवस्तुनिर्देश माणसाचे मनांत उद्भूत होतात. यांस References म्हणतां येईल. या साऱ्यांचा परिणाम

वाचकाच्या मनांत होतो व एक भावना उत्पन्न होते. हीस Emotion म्हणतात. या भावनेचा शेवट वाचकांत एक विशिष्ट प्रकारची वृत्ति Attitude उत्पन्न करण्यांत होतो व या वृत्तीसच रस म्हणावयास हरकत नाही.^१ Richards साहेबांच्या मताने प्रत्येकाची वृत्ति निरनिराळ्या तऱ्हेची होईल. ज्याला जसा अनुभव किंवा ज्याची जशी रसग्राहकता त्या मानाने हा रस निरनिराळ्या प्रमाणांत उत्कृष्ट दिसेल. शोकरसाचें चित्र पहात असतां कित्येकांस नुसतें वाईट वाटे, कित्येक डोळ्यांत पाणी आणतील, कित्येक त्या खलपुरुषावर धावून देखील जातील. हीच कल्पना आपल्यामध्येंही आहे. एकाद्या बालास शृंगार-रसाची प्रतीति व्हावयाची नाही. खऱ्या सहृदयास खरी काव्यप्रतीति व्हावयाची. जितकें प्रागल्भ्य व सहृदयता अधिक, तितका अधिक काव्यास्वादाचा आनंद असतो.

या आनंदाचें वर्णन बहुतेक ग्रंथांतून एकाच प्रकारचें आढळतें.^२ याचें ब्रह्मानन्दाशीं सादृश्य वर्णन करितात. हा होत असतांना इतर वस्तूंचें ज्ञान नसतें. हा इंद्रियसुखापासून होणाऱ्या आनंदापेक्षां अगदीं निराळा आहे. शारीरिक सुखाची विषयासक्ति व तिचें पार्थिव स्वरूप यांत नाही. अर्थात् यापासून अहित कधीं होणार नाही. हा स्वार्थानपेक्ष असतो. म्हणून यांत अनीतिकारक असें काहीं नाही. असें या आनंदाचें स्वरूप पूर्वे ग्रंथकारांनीं वर्णिलें आहे. यामुळें रस घणून जें काहीं म्हटलें जातें तें एकजिनसी एका स्वरूपाचें असें आहे. त्यामध्ये अनेक वर्ग पाडतां येणें अशक्य आहे. कोणत्याही प्रकारच्या काव्यापासून होणारा आनंद जर एकच प्रकारचा आहे व त्यास रस असें म्हणावयाचें आहे तर संस्कृत ग्रंथकारांनीं केलेली अष्ट (किंवा नव) रसात्मक विभागणी ही अशक्यच आहे. परंतु व्यवहाराच्या सोईसाठीं म्हणून, हा रस ज्या भावनांच्या वर्णनानें उद्भूत वा जागृत वा व्यक्त होतो, त्या भावनांच्या वर्गीकरणानें व त्यावर आधारलेलें असें रसांचेंही वर्गीकरण आमच्या ग्रंथकारांनीं केलें आहे. ते आठ वर्ग कोणते व त्यांचें वर्गीकरण करण्यांत कोणतें तत्त्व डोळ्यांपुढें ठेवलें गेलें होतें हें पहाणेंही येथें प्रस्तुत व मनोरंजक होईल. या सर्वमान्य आठ रसांचीं नांवें पुढीलप्रमाणें आहेत. १ शृंगार, २ वीर, ३ करुण, ४ हास्य, ५ रौद्र, ६ भयानक, ७ अद्भुत, ८ बीभत्स. यांसच शांत हा नववा रसही जोडण्यांत येतो. तो ध्वनिकारांनींही मान्य केलेला दिसतो. कित्येक (रुद्रट) यांत प्रेयान् असा दहावा रसही घालितात. आणखी इतर भक्ति व वत्सल या रसांचाही समावेश करितात. मूळ भरतानें आठ रसांचा उल्लेख केला आहे, पण एके ठिकाणीं मुख्य रस चारच असून त्यापासून इतर चार निघाले असें म्हटलें आहे.^३

१. I. A. Richards यांचें Principles of Literary Criticism. पृ. ११६

२. साहित्यदर्पण परिच्छेद, ३० कारिका २-३०; का. प्र. उ. १ का. २ वरील वृत्ति. र. गं. पृ. २२ व २३ वरील कांहीं शीक्यें.

३. नाट्यशास्त्र, अध्याय ६ श्लोक १५.

शृंगार, रौद्र, वीर व भीमत्स हे चार रस मूळचे असून यांपासून अनुक्रमे हास्य, करुण, अद्भुत व भयानक या रसांची उत्पत्ति सांगितली आहे.^१ या साऱ्या वर दिलेल्या विवेचनावरून वाचकांच्या एवढें सहज लक्षांत येईल कीं, रसांचें हें अष्टधा वर्गीकरण कोणत्या तत्वावर झालें आहे, त्यांपैकीं मूळ रस कोणचे व इतर त्यांपासून कसे निघाले इत्यादि गोष्टींविषयीं सोपपत्तिक विवेचनाचा अभाव पूर्वीच्या टीकाकारांच्या ग्रंथांत दिसून येतो. एकदां भरतानें आठ रस सांगितले व ते पुढील लेखकांनीं डोळे मिटून मान्य केले. फारच झाल्यास त्यांत एकाद्या नवीन रसाची भर घातली आहे, पण पूर्वीच्या रसाची छाननी केली नाहीं.

यासंबंधी प्रो. श्री. नी. चाफेकर यांनीं एक नवीन उपपत्ति शारदामंदिरानें प्रसिद्ध

एक नवीन उपपत्ति

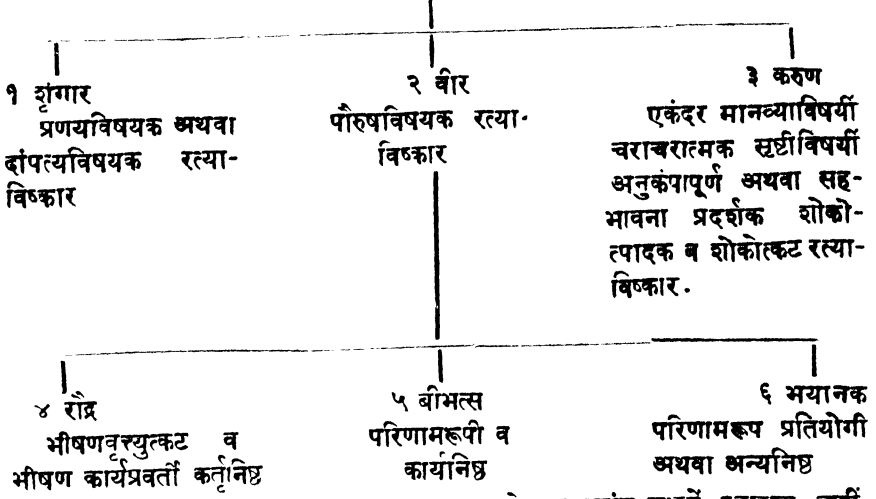
केलेल्या 'काव्यचर्चा' या ग्रंथांत 'रसविचार' या लेखांत प्रतिपादन केली आहे. तिचा आशय असा:—

'मानव जातीचे स्वाभाविक मुख्य भेद म्हणजे दोनच, स्त्री व पुरुष. मानवी जातीच्या वृद्धार्थ व स्वैर्यार्थ जी मुख्य प्रवृत्ति ती परस्परांच्या संयोगाबद्दलची होय. या प्रवृत्तीच्या अगदीं रानटी अवस्थेंतील स्वरूपांत व सुधारलेल्या अवस्थेंतील आविष्कारांत किंवा आविष्कृतीच्या पद्धतींत कितीही फरक असला तरी ती दोन्ही अवस्थांस सामान्य व कमीअधिक मानानें सर्वांस परिचित आहे. त्यामुळें तद्विषयक रसास प्राधान्य मिळालें सर्व देशांत व सर्व काळांत दिसून येतें. या रसासच शृंगार असें म्हणावयाचें. आतां या दोहोंपैकीं पृथक् असा एक पुरुषाचा विचार केल्यास त्याच्या ठिकाणीं स्वाभाविक असाणाऱ्या उत्कट वर्चस्वलोलुपतेचें दिग्दर्शन अथवा आविष्कार वीररसांत होतो असें दिसून येईल. त्याच स्त्री या दुसऱ्या अंगाचा विचार केल्यास, तिच्या अंगच्या स्वाभाविक कोमल मृदु वृत्तीचा व सद्यःप्रवाही सानुकंप सहानुभूतीचा प्रतिनिधि म्हणून करुणरसाची उत्पत्ति मानण्यास हरकत नाहीं. याप्रमाणें स्त्रीपुरुषांच्या सामान्य प्रवृत्तीचा प्रतिनिधि म्हणून शृंगार, पुरुषांच्या स्वतंत्र मनःप्रवृत्तीचा प्रतिनिधि म्हणून वीर, व स्त्रियांच्या स्वतंत्र मनःप्रवृत्तीचा प्रतिनिधि म्हणून करुण असे तीन रस मूलभूत म्हणून मानण्यास हरकत नाहीं. इतर पांच रसांपैकीं रौद्र, भीमत्स व भयानक हे रस वीररसाचे परिणाम म्हणून त्याच्या अंगभूत व त्यावर अवलंबून असे मानावेत. हास्य व अद्भुत या दोन रसांस स्वतंत्र रसांची योग्यता मिळणें खरोखर योग्य नव्हे; पण कमी अविक्त प्रमाणांत सर्वत्र आढळून येणाऱ्या या भावना असल्यानें त्यांस रसपदवी मिळाली आहे. सारांश रसांचें खरें वर्गीकरण पुढीलप्रमाणें करितां येईल:—

१. तेषां उत्पत्तिहेतवश्च चत्वारो रसाः । शृंगारो वीरो रौद्रो भीमत्स इति ।
शृंगाराद्धि भवेद्भास्यो रौद्राच्च करुणो रसः । वीराच्चैवाद्भुतोत्पत्तिः भीमत्साच्च
भयानकः ॥ ना. शा. अ. ६ श्लोक ३९.

चाफेकर यांचें वर्गीकरणः—

* रति अथवा उत्कट भावनाविष्कार



हास्य व अद्भुत यांचा स्वतंत्र रस म्हणून उल्लेख करण्यांत फारसें स्वारस्य नाही

प्रो. चाफेकर यांची ही उपपत्ति थोडीशी अपूर्ण व थोडांशी चुकीची झाली आहे. रसांची उपपत्ति स्त्रीपुरुषविषयक भावनावर अधिष्ठित करतावयाची व या उपपत्तीत एक तत्त्व मिळवून घ्यावयाचे हे काय त्यांनीं केले खरे; परंतु हेच तत्त्व जेवढे पुढे न्यावयास पाहिजे तेवढे त्यांनीं केले नाही. म्हणून त्यांची उपपत्ति अपूर्ण राहिली. त्यांनीं केलेले भावनांचें वर्गीकरण स्त्रीपुरुषविषयक संबंधावरच रचले गेले असल्याने ते अव्यापक झाले आहे. भावनांचें वर्गीकरण या अहंदापायावर न करितां ते सामान्य मानवजातीकडे बघून केले असतें तर अधिक व्यापक झाले असतें. स्त्रीपुरुषांची संयोगविषयक प्रवृत्ति दोघांसही सामान्य असली तरी ती तेवढ्याच करितां कमी व्यापक आहे असें म्हटले पाहिजे; कारण एकमेकांच्या साहाय्याखेरीज ती परिपूर्ण होऊ शकणार नाही. त्या मानाने जगण्याची इच्छा, जगण्याकरितां चरितार्थाची साधने प्राप्त करून घेण्याची इच्छा, इत्यादि दुसऱ्या प्रवृत्ती रानटी माणसापासून अति सुधारलेल्या प्राण्यांत, सामान्य स्त्रीपुरुषांत स्वतंत्र रीतीनें वास करीत आहेत. म्हणून चाफेकरांनीं घेतलेले वर्गीकरणाचें तत्त्व पुरे पडत नाहीच, परंतु चुकीची दिशा दाखविणारें आहे. तेव्हां रसांचें तत्त्व जरी भावना घेतल्या तरी त्यांचें वर्गीकरण करण्याची निराळी दिशा घेणे भाग आहे. हे वर्गीकरण करितांना मानसशास्त्रविषयक दृष्टि हीच त्याकडे पाहण्याची खरी दृष्टि आहे. मानसशास्त्राच्या अभ्यासाने पुढील कांहीं सिद्धान्त सर्वमान्य झाले आहेत. मानवी भावनांत कांहीं भावना मूलभूत व स्वतंत्र अशा आहेत. त्या भावनांचा एकेक

* रति शब्द संस्कृत काव्यशास्त्रांत शृंगाराचे स्थायिभावासच लावतात.

संघ (System) असतो. त्यांत इतर सामान्य व कमी महत्वाच्या अशा भावांचा समावेश होतो. एकादी मूलभूत अशी भावना कोर्ही कारणानें उद्भूत झाली म्हणजे तिचे बाह्य परिणाम व तिच्या अंतर्भूत अशा सामान्य भावांचें चित्र त्या व्यक्तीच्या वागण्यांत दिसून येतें. जीं कारणे होतात त्यांस आपल्यास विभाव म्हणतां येईल, जे परिणाम दिसून येतात त्यांस अनुभाव म्हणतां येईल व जे भाव दृश्य होतील त्यांस संचारिभाव म्हणतां येईल. अगदीं तात्त्विकदृष्ट्या कोणतीही भावना कोणत्याही इतर भावनांपासून स्वतंत्र आहे असें म्हणतां न आलें तरी, व्यावहारिकदृष्ट्या कोर्ही भावना मूलभूत व स्वतंत्र आहेत असें म्हणतां येईल. त्या भावना किंवा त्यांचे संघ (Systems) पुढील प्रमाणें आहेत. (1) Joy, (2) Sorrow, (3) Fear, (4) Anger या चार मुख्य व (5) Disgust, Repugnance, (6) Surprise, Curiosity, Wonder, या दोन गौण.^१ शेवटले दोन प्रकार मूलभूत व स्वतंत्र असले तरी पहिल्या चारांइतके पुनः पुनः व्यक्त होत नसल्याने त्यांस थोडें गौणत्व आलें आहे. तरीही त्यांच्या स्वरूपाकडे पाहिल्यास स्वतंत्र भावनासंघाचें स्थान त्यांस दिलें पाहिजे. हे भावनासंघ किंवा त्यांच्या मुळाशीं असणाऱ्या भावना स्वतंत्र किंवा मूलभूत आहेत कीं नाहींत हें पाहण्याचा मार्ग म्हटला म्हणजे या एकेकटया व सर्व व्यक्तींमधून दिसून येतात कीं नाहीं हा होय. पूर्ण वाढ झालेल्या स्त्रीपुरुषांपेक्षा बालांत किंवा अगदीं लहान मुलांत याची परीक्षा पाहणें अधिक सोईचें असतें. कारण लहान मुलांच्या मनांत पर्वग्रहा (Associations) मुळें उत्पन्न झालेल्या गुंतागुंती त्यांस या भावनांचें स्वतंत्र अस्तित्व व दिसून येत नाहींत. तेव्हां त्यांच्याकडे पाहिल्यास या भावनांचें व्यापकपणा आपल्यास दिसून येईल. एखादें खेळणें पाहिल्यास होणारा आनंद; तें न दिसल्यास होणारा शोक; एखादी सांबली दिसल्यास किंवा थोडाही मोठा आवाज झाल्यास वाटणारें भय किंवा हातांतलें खेळणें काढून घेतल्यास येणारा राग; मोटार अगदीं प्रथम पाहिल्यावर वाटणारें आश्चर्य; किंवा खेळांतील केंसाल कुऱ्यासंबंधी किंवा अस्वलासंबंधी वाटणारी अकारण जुगुप्सा इत्यादि भावना अमिश्र, स्वतंत्र व कोर्ही वेळां अकारणही असूं शकतात व या सर्व मनुष्यप्राण्यांत साधारण अशा आहेत म्हणून त्यांस मूलभूत भावनांचें महत्त्व मिळालें आहे. या भावनांचें वर्गीकरण आधार घेऊन आपल्या रसांच्या वर्गीकरणाकडे पाहिल्यास पुढील गोष्टी आपणांस दिसून येतील. आपल्या लोकांनाही या रसांस मूलभूत असे आठ स्थायिभाव कल्पिले आहेत. ते पुढीलप्रमाणें:-

१ रति (शृंगार), २ उत्साह (वीर), ३ शोक (करुण), ४ क्रोध (रौद्र), ५ हास (हास्य), ६ भय (भयानक), ७ जुगुप्सा (बीभत्स), ८ विस्मय (अद्भुत). यांतील निदान पांच तरी बरील वर्गीकरणांतील मूलभूत भावनांस जुळतील असें वरवर पहाणाऱ्यासही दिसून येईल. ते असे:- १ शोक हा Sorrow, २ भय हा Fear, ३ क्रोध हा Anger, जुगुप्सा हा Disgust व विस्मय हा Surprise यांशीं अनुक्रमें

समान आहे. तेव्हां या पांच स्थायिभावांना व त्यांच्या रसांना स्वतंत्र असे स्थान देण्यास पाश्चात्य मानसशास्त्राचीही हरकत नाही, इतकेंच नव्हे, तर आधार किंवा पुष्टीही आहे असे आपणांस दिसून येईल. राहतां राहिले शृंगार, वीर व हास्य. यांपैकी शेवटच्या रसाचा विचार आपण आधी करू. हास्य याचा स्थायिभाव हास असा सांगितला आहे. याची कल्पना आपल्या ग्रंथांत जी दिसून येते ती अगदीच संकुचित आहे. हातपाय वेडेवाकडे करून बोलण्यानें जी गंमत वाटेल ती हास भावानें वाच्य आहे असें आपल्या लेखकांचें म्हणणें.^१ ही कल्पना लहान बालांसच रुचेल. सर्कशीतल्या किंवा पूर्वीच्या नाटकांतील विदूषकांखेरीज या रसास दुसरीकडे स्थान नाही असेंच म्हणावयाचें. तेव्हां या रसाचें हें संकुचित स्वरूप काढून टाकून आनंदोत्पादक असे सारे प्रकार यामध्ये अंतर्भूत करावेत. खरें पाहिल्यास हास्याच्या मुळाशी आनंद हीच भावना आहे. हास्य हें आनंदाचें नुसतें बाह्यस्वरूप आहे. या आनंदांत सृष्टीतील सुंदर सुंदर वस्तु पाहून होणारा आनंद, उच्च विनोदानें होणारा आनंद, अलौकिक स्वार्थत्यागानें होणारा आनंद, कीर्तिलाभांन होणारा आनंद, उच्च काव्यकृति लिहिल्यानें किंवा वाचल्यानें होणारा आनंद, खेळांत आलेल्या यशानें होणारा आनंद इत्यादि अनेक प्रकारचे आनंद अंतर्भूत करून त्याचें स्वरूप व्यापक केल्यास पाश्चात्य मानसशास्त्रातील Joy या भावनासंघाचा त्यास आधार मिळेल. अर्थात् हास्यरसाचें तेंच नांव कायम ठेवितां येणार नाही. त्याबद्दल आनंद किंवा निर्वृति असें स्थायिभावाचें नांव कल्पून आनंद हेंच रसाचें नांव कायम करण्यास हरकत नाही. हास्य हें आनंदाचा एक अनुभाव म्हणूनच राहिल. नांव कांहींही असो, या रसाचें स्वरूप असें बदलून व्यापक करणें भाग आहे; तरच त्यास रस ही पदवी मिळेल. नाही तर तो नुसता अनुभावच होण्यास योग्य राहिल. परंतु साधारण संकुचित स्वरूपांत कां होईना, त्यास Joy या भावनेस समान म्हणून आपल्या रसप्रक्रियेंत प्रतिनिधि आहे असें म्हणतां येईल.

परंतु याप्रमाणें पाश्चात्य मानसशास्त्रातील सहा मूलभूत भावनांची व्यवस्था लागल्यावर आपल्याकडील वीर व शृंगार या दोन मुख्य रसांची उपपत्ति कशी लावावयाची हा प्रश्न उरतोच. पैकीं पहिल्याचा विचार आधी करूं. वीररसाचा स्थायिभाव उत्साह हा आपल्या प्रयत्नकारांनी दिला आहे. परंतु याचें स्वरूप जर पाहिलें तर हा रौद्र रसाचा एक अनुभाव दिसून येईल. किंवा शृंगारांतही उत्साह दिसून येईल. शिवाय वीररसाच्या कोणत्याही उदाहरणांत क्रोध, मग तो सात्त्विक कां असेना, हजर असतोच. श्री. चाकेकर यांच्या Knights of chivalry या वीररसाच्या उदाहरणांतही सात्त्विक क्रोध हा दिसून येतोच. याशिवाय वीररसांतील उत्साहास बाबच मिळत नाही. आमच्या इकडे वीररसाचें उत्तम उदाहरण म्हणून पुढें करण्यांत येणाऱ्या वेणीसंहारांत भीमाच्या

१. वागड्यादिविकारदर्शनजन्मा विक.साख्यो हासः । जगन्नाथ. र. गं. पृ. ३२.

विकृताकारवाग्धेधदेः कुहकाद्भवेत् । हास्यां शसस्थायिभावः । सा. द. ३-२१४.

क्रोधाखेरीज व त्याच्या परिणामाखेरीज कांहींच दिसून येणार नाही. क्रोध हा व्यापक आहे, उत्साह हा व्याप्य आहे; त्यामुळेच वीररस हा क्रोधाने किंवा रौद्राने व्याप्त आहे. तेव्हा चाफेकर म्हणतात त्याप्रमाणे त्यामध्ये रौद्ररसाचा अंतर्भाव न करिता वीराचाच रौद्रांत करणे भाग आहे. आधी क्रोध व मग वीररसाची कृत्ये असाही संबंध असल्याने वीराचा परिणाम म्हणूनही रौद्ररस मान्य करणे शक्य नाही. आतां यांमध्ये तडजोड करिता येण्याजोगी आहे ती अशी. वीररसाचाही स्थायिभाव क्रोध असा समजावा. त्याचे कारण वर दिलेच आहे. पण साऱ्याच क्रोधाचा परिणाम रौद्रांत होत नसल्याने रसाचे नांव वीररस ठेवावे. याप्रमाणे हे दोन रस एकत्र करून स्थायिभाव क्रोध व रस वीर अशी तडजोड केल्यास ते ठीक होईल. किंबहुना हीच व्यवस्थिति जुन्या व्यवस्थितीपेक्षा अधिक योग्य व स्वाभाविक होईल. रौद्र व वीराचे बाहेरचे स्वरूप अगदी सारखे, किंबहुना एकच आहे असें दिसून येईल, फरक असल्यास अंशांचा असेल, जातीचा नाही. आपल्या ग्रंथकारांनी या दोन रसांचे दिलेले विभावअनुभावही जवळ जवळ एकच आहेत. साहित्यदर्पणातील पुढील यादी पहा.

रौद्र

वीर

१ आलम्बनमरिस्तत्र

१ आलम्बनविभावस्तु विजेतव्यादयो

(आलम्बन-शत्रु)

(आलम्बन-विजेतव्य=शत्रु)

२ तच्चेष्टोद्दीपनं मतम्

२ विजेतव्यादिचेष्टायास्तस्योद्दीपनरूपिणः

(उद्दीपन-त्यार्चा कृत्ये)

विजेतव्य=शत्रु त्यार्चा कृत्ये=उद्दीपनवि-

३ अनुभाव अनेक दिले आहेत.

३ अनुभाव अगदी थोडे दिले आहेत.

मुष्टिप्रहारपातनविकृतच्छेदावदारणै-

सहायान्वेपणादयः

श्वैव इत्यादि.

परिच्छेद ३, श्लोक २२८-३०

हेमचंद्राने पुढील संचारिभाव दोहोंसही सामान्य दिले आहेत, अंगित्य, आवेग, अमर्ष, इत्यादि. वरील यादीवरून असा सहज होईल की, आपल्या पूर्वग्रंथकारांसही या दोन रसांत फारसा भेद नव्हता. परंतु भरतापासून 'मागून आले व पुढे नेले' अशापैकींच प्रकार त्यांनी केला. याप्रमाणे वीररसाची व्यवस्था लावून त्याची व्याप्तीसुद्धा वाढविणे जरूर आहे. मार्गे सुचविल्याप्रमाणे सात्त्विक क्रोध दर्शविण्याचे सत्याग्रह, अन्नत्याग इत्यादि आधुनिक प्रकारही त्यांतच अंतर्भूत व्हावेत. या वीररसाच्या प्रवृत्तींत आमचे पूर्वीचे विभावानुभाव कदाचित् दिसणार नाहीत हे खरे. पण स्थलकालपरत्वे साऱ्याच गोष्टींचे स्वरूप जसे बदलत जाते तसेच त्यांचेही होत. असो.

✓ उरता उरला शृंगार. याची व्यवस्थिति लावितांना आपल्यास या भावनांच्या शास्त्रांत जरा अधिक खोल गेले पाहिजे. या भावनांच्या (Emotion)च्या संघाखेरीज ज्यांना Sentiment असे

म्हणतां येईल, अशा प्रकारचे अधिकारी धर्म मनुष्यांत वास करीत असतात. या धर्माच्या मुळाशी स्वामित्वाची इच्छा असते. हिलाच (Desire) असे नांव देता

येईल. या इच्छेच्या योगानें निरनिराळ्या भावना व धर्म प्रबल होऊन त्यांचेंच ज्ञानमिती माणसावर चालतें. या इच्छांना वर सांगितलेल्या सहा मूलभूत भावना साहाय्यक किंवा गौण असतात. या इच्छा प्रबल होऊन त्यांचें वर्चस्व माणसावर झालें कीं, अशी विशिष्ट इच्छा आपण त्या माणसाचा अधिकारी स्वभाव वा धर्म (Ruling sentiment) आहे असें म्हणतो. उदाहरणार्थः—द्रव्याची इच्छा असणाराला लोभी म्हणतो, कीर्तीची इच्छा असल्यास महत्त्वाकांक्षी म्हणतो, प्रेमाची असल्यास प्रेमळ म्हणतो वगैरे. पण याप्रत्येक इच्छेस वरील सहाही मूलभूत (Primary) भावना साहाय्यक असतात. उदाहरणार्थः—आपल्या इच्छेची वस्तु किंवा व्यक्ति न मिळाल्यास दुःख, कोणी त्याच्या प्राप्तीचे आड आल्यास क्रोध, प्राप्ती झाल्यास आनंद व प्रतिस्पर्धी असल्यास त्यापासून भीति इत्यादि भावना ह्या तेंथें असतातच. शृंगाराचा स्थायिभाव जी रति, हीही अशीच एक इच्छा आहे. इतर मूलभूत भावनांत इच्छेचा अभाव पुष्कळ वेळां असूं शकतो. उदाहरणार्थः—ताजमहाल पाहून होणारा आनंद, मित्रनाशामुळें होणारें दुःख, खोल दरी पाहून वाटणारें भय वा वेडूक पाहून वाटणारी जुगुप्सा यामध्ये इच्छेचा कांहीं भाग नसतो. निदान पहिल्या कांहीं क्षणांत तरी हेच विकार मन व्यापून असतात. परंतु शृंगाराची गोष्ट तशी नाही. रति ही भावना इच्छेवर अवलंबून आहे, व शेवटीं या सहा मूलभूत भावनांवर अधिष्ठित आहे. तथापि मूलभूत नव्हे, व तितकी व्यापकही नव्हे. बालांत व वृद्धांत हिचा साधारणपणें अभाव असतो. तशी गोष्ट या इतर भावनांची नाही. तेव्हां रति ही भावना या भावनांच्यापेक्षा प्रबळ व अधिकारी असली व या भावनांचा आपल्या कार्याकडे उपयोग करून घेत असली तरी ती तितकी मूलभूत व व्यापक नाही हें कबूल केलें पाहिजे. असें असतां हीस रसाचें महत्त्व व पदवी देण्याचें कारण एवढेंच आहे कीं, इच्छासंघात (Sentiments) अन्तर्भूत होणाऱ्या साऱ्या भावनांमध्ये ही भावना प्रबळतर व व्यापक आहे. द्रव्यलोभ किंवा महत्त्वाकांक्षा ही साऱ्या मानवांत सांपडणार नाहीत, पण रतिभावना आयुष्याच्या एका अवस्थेंत कां होईना, पण साऱ्या मानवांना साधारण आहे. म्हणूनच मूलभूत नसतांही या भावनेस रसपदवी दिली आहे. इतर मूलभूत नसलेल्या भावनांस रसपदवी न देण्याचें कारणही हेंच आहे. बहुतेक संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनीं शांत, भक्ति, वात्सल्य इत्यादि भावनांस रसपदवी जी नाकारली आहे ती याचकरितां. त्या भावना आर्षी मूलभूत नाहीत; अगदीं लहान मुलांत भक्ति, वात्सल्य, व नित्यानित्यविवेकजन्मा असा भाव ऊर्फ शांत रसाचा स्थायिभाव निर्वेद, हे मुर्छेच मिळणार नाहीत; असल्यास अगदीं अपवादात्मकच असतील. शिवाय मोठ्या माणसांतही हे धर्म साऱ्यांत सांपडतील असें नाही. म्हणजे त्यांत व्यापकत्वही नाही. किंबहुना हे धर्म फारसे नाहीत असेच लोक अधिक निपजतील. यामुळें भक्तिरसालाही स्वतंत्र रसपदवी देतां येणार नाही. असो. याप्रमाणें पूर्वीच्या रसव्यवस्थेंत काय काय फेरफार केले असतां तीच रसव्यवस्था आधुनिक मानसशास्त्राच्या पायावर उभारतां येण्याजोगी आहे हें दिसून येईल. अर्थात् त्यांनीं

सांगितलें नसलें तरी भावनांच्या या सूक्ष्म वर्गीकरणाचें ज्ञान अनुभवानें असल्याखेरीज त्यांनीं ही अष्टविध रसरचना अंगीकारिली नाहीं. रसोत्पत्ति होण्याचें मूळ ज्या भावना, त्या भावनांच्या वर्गीकरणावरच रसाचें वर्गीकरण अवलंबून पाहिजे. त्यांच्या वाङ्मयांतील उपयोगावर तें अवलंबून ठेवितां येणार नाहीं. या भावनांकडे पाहण्याची मानसशास्त्रज्ञांची दृष्टि सत्यशोधनाकडे असली व कवींची दृष्टि त्यांतील सौंदर्य बघण्याची असली तरी वर्गीकरण हें या सत्यशोधनाच्या पायावरच झालें पाहिजे. कवींची दृष्टि एकच व त्याचा साऱ्या रसांचा अनुभव आनंदमयच असें जरी असलें, तरी जोंपर्यंत आपण त्यांचें वर्गीकरण करित नाहीं तोंपर्यंतच हें बोलणें आहे. एक तर रस हा आनंददायी आस्वादरूप असल्यानें एकच एक आहे असें म्हणणें भाग आहे. नाहींतर शृंगारवीरादि वर्ग पाडाव्याचे झाल्यास रसांचा विषय ज्या भावना त्यांच्या मानसशास्त्रीय उपपत्तीकडेच वळणें भाग आहे. व्यक्तिगत (Subjective) दृष्टि घेतल्यास सौंदर्यास्वादरूप एकच रस शक्य आहे, नाहींतर वर दाखविल्याप्रमाणें अनेक रस समजणें जरूर आहे; व शास्त्रीय दृष्टीच पत्करणें भाग आहे. शिवाय काव्य झालें तरी वस्तुस्थितसि सोडून फारसें दूर जाऊं शकत नाहीं, व म्हणून बीभत्स रसासारख्या सौंदर्याविरुद्ध रसासही अप्रधान कां होईना स्थान मिळतें.

या सात वा आठ रसांच्या व्याप्तीमध्ये फरक केला पाहिजे, हें मागें सुचविलेंच

अद्भुत

आहे. हास्तरसासंबंधी कांहीं सूचना त्या रसाच्या चर्चेच्या वेळींच आल्या आहेत. आतां अद्भुतासंबंधीही तशाच

प्रकारचा फरक करणें भाग आहे. कांहींतरी अलौकिक घटना ही त्याचें आलम्बन आहे. त्या घटनेच्या घर्मीचें वर्णन उद्दीपन होतें. स्तम्भ, स्वेद, रोमांच, गद्गदस्वर, मानसिक गोंधळ, डोळे मोठे होणें हे त्याचे अनुभाव होत. वितर्क, आवेग, संभ्रान्ति व हर्ष हे त्याचे संचारिभाव होत.^१ कोणचीही अलौकिक घटनाच फक्त आश्चर्य वाढवा विस्मय उत्पन्न करू शकते असें नाहीं. साधारणपणें जें होईल असें आपल्यास वाटतें, तें न झाल्यास, तसेंच जें होणार नाहीं असें वाटतें तें झाल्यास अद्भुत रसास वाव आहे. पूर्वीच्या नाटकांत कोणा दैवी विभूतीचें अचानक आगमन, स्वर्गातून मर्त्य-भूमीवर जाणें व येणें, मृत व्यक्तीस पुनर्जीवन देणें किंवा मरणाचे वेळींच वांचविणें, आकाशवाणी होणें इत्यादि गोष्टी अद्भुत रसास कारणीभूत होत. परंतु या गोष्टी हल्लींच्या नाटकांत खणणार नाहींत. तेव्हां वर दर्शविल्याप्रमाणें त्यांच्या कारणांत नवीन परिस्थिति व अभिप्रेत यांस योग्य असा फरक करणें आवश्यक आहे. शिवाय अनपेक्षित गोष्टींनींच हें विस्मय-जनन होतें असें नाहीं. रात्रीच्या वेळीं तारांनीं युक्त असे नभोंगण पाहून किंवा एखादी घाटांतील खोल दरी पाहून उत्पन्न होणारा विस्मय हा अनपेक्षित गोष्टींच्या घटनेमुळे होतो असें नाहीं.

अद्भुताचा उपयोग इतर भावनांचा आवेग वाढविण्याकडे फार उत्तम प्रकारें होतो.

भय व आनंद, या दोन भावना विशेषतः अशा आहेत. हें भय किंवा हा आनंद अकल्पित वेळीं, अनपेक्षित अशा पद्धतीनें प्राप्त झाल्यास त्याचें प्रमाण फार मोठें असतें. अर्थात् पहिल्या कांहीं क्षणांत मागें सांगितल्याप्रमाणें स्तंभ हा भाव नेहमीं अनुभवायास लागतो व नंतरच हे मूळचे भाव प्रबल होतात. शोकाची गोष्ट जरा निराळी आहे; मनुष्याच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीमुळे शाकास सारखा प्रतिकार होत असतो. तथापि दुःख अनपेक्षित असल्यास त्याचाहि जोर नेहमीं पेक्षा अधिक असतो. स्तंभ हा अनुभाव शोकांत बऱ्याच वेळां दिसून येईल. आनंदाचाही अतिरेक व तोही अनपेक्षितपणें झाल्यास संज्ञाभाव उत्पन्न करितो. हर्षवायूसंबंधीं निराळें सांगवयास नको. परंतु या इतर भावनांशीं मिश्रित असतां अद्भुताचा परिणाम अधिक सुंदर होतो हें खरें असलें तरीही ती भावना त्या वेळीं देखील स्वतंत्र अशीच असते, शोक किंवा आनंद यांनीं उत्पन्न झालेली नव्हे. तसेंच पाहिल्यास शोक हा आनंदाचा अभाव किंवा आनंद हा दुःखाचा अभाव, भय व क्रोध हे या शोकावर अवलंबून असे आहेत असे केव्हां केव्हां आपल्यास दिसून येईल; पण आश्चर्य ही भावना या कोणत्याही भावनेचें कार्य आहे असें आपल्यास म्हणतां यावयाचें नाहीं. इतकी स्वतंत्र ही भावना असल्यानें तिचें स्थानही स्वतंत्र आहे असें म्हटलें पाहिजे.

या अद्भुताच्या अनुभावांचें अवलोकन केल्यास आपल्या पूर्वग्रंथकारांचें सूक्ष्म अवलोकन समजून येईल. शँड अद्भुताच्या अनुभावांचें वर्णन पुढीलप्रमाणें करितो. It represents in both its chief varieties, an inability of the mind to interpret a present occurrence, or of the nervous system to adapt itself to a new situation. पहिल्यास संभ्रम तर दुसऱ्यास स्तंभ म्हणतां येईल. This failure of adaptation is expressed in the motionless attitude, the staring (नेत्रविकास), stupid expression, the inability to do anything, or to speak (गद्गदस्वर). यावरून मानसशास्त्राच्या दृष्टीनेंच याही रसाची व्यवस्था पूर्वग्रंथकारांनीं लाविली आहे असें दिसून येतें.

या ठिकाणीं बीभत्तासंबंधानेही कांहीं थोडें लिहिल्याखेरीज चर्चेस पूर्णता येणार नाहीं. या रसाचा स्थायिभाव जी जुगुप्सा ती अद्भुता. बीभत्स इतकी अगदीं लहान बालकांत दिसून येण्याइतकी मूलभूत नाहीं. तथापि लहान मुलांतही औषधें न घेण्याविषयी किंवा कांहीं विशिष्ट पदार्थ न खाण्याची अगदीं स्वतंत्र व अकारण अशी प्रवृत्ति दिसून येते. या प्रवृत्तीची पुढें बाळ होत कांहीं विशिष्ट गोष्टीविषयी सामान्य अशी जुगुप्सा उत्पन्न होते. अगदीं मूळभूत असे जुगुप्सेचें प्रकार म्हटले म्हणजे, कांहीं विशिष्ट पदार्थ न आवडणें, गिळगिळीत वस्तूंस हातही न लावण्याची प्रवृत्ति, बेडूक, गोगलगाय इत्यादि निरुपद्रवी प्राण्यांसही हात न लावण्याची प्रवृत्ति, इतरही जाव किंवा किडे यांच्याविषयी अप्रीति, घाण, खरून इत्यादि रोग व रोगी यांच्यापासून दूर राहण्याची वृत्ति इत्यादि होत. ही शारीरिक जुगुप्सा मानसिक जुगुप्सेत परिणत होऊन दुर्गुणाविषयीची स्वाभाविक अप्रीति दुष्ट

मनुष्याबद्दल द्वेषयुक्त तिरस्कार, अनैतिकारक कृत्यांविषयी पराङ्मुखता इत्यादि जुगुप्सेचीं रूपांतरे दिसतात. याही पुढे जाऊन एका विशिष्ट प्रकारच्या रहाणासंबंधी, उदाहरणार्थ तात्त्विक विचारांच्या माणसांत शहरांत लोकांच्या गदीत राहण्यासंबंधी वाटणारी जुगुप्सा किंवा एकंदर आयुष्यासंबंधीच उत्पन्न झालेली अप्रीति, की ज्यामुळे आत्महत्येसारखी घोर कृत्ये होऊ शकतात, असेही प्रकार आपल्यास दिसून येतील. तेव्हा आपली बीभत्स रसाची कल्पनाही आपल्यास व्यापक करावी लागेल. याकरिता वाङ्मयातील दोन प्रसिद्ध उदाहरणे आपण घेऊ. एक अर्जुनाचे व दुसरे हॅम्लेटचे. अर्जुनाच्या मनांत समरांगणावर उभे राहिल्यावर पुढे होणाऱ्या भयंकर संहाराचे, व विशेषतः आपण आपल्या लोकांस मारण्याचे दुष्ट मनुष्याचे कृत्य, उभे राहिले, व त्याच्या मनांतली स्वाभाविक जुगुप्सेची प्रवृत्ति जागृत झाली, व आपले काम करण्यास तो नाकारू लागला. ही त्याचा भावना शांत रसांत घालणे योग्य होणार नाही. कारण त्याची कार्यविन्मुखता ही नित्यानित्यविवेकापासून उत्पन्न झालेली नाही. तें ज्ञान त्यास श्रीकृष्णाकडून अद्यापि मिळावयाचेंच आहे. ही त्याची भावना म्हणजे घोर कर्माविरुद्ध असलेली मानवाची साहजिक मनोवृत्ति अथवा जुगुप्साच होय. दुसरे उदाहरण हॅम्लेटचे. आपल्या आईची व्यभिचारात्मक अनैतिक प्रवृत्ति; चुलत्याचा आपल्या पुतण्यास, एक तर आपल्या अनैतिक कृत्यास संमतिपूर्वक मौन अवलंबन करविण्याचा प्रयत्न, किंवा त्यास नाहींसे करण्याचा प्रयत्न व यांमध्ये त्याची दिसून येणारी दुष्ट वृत्ति; पोलोनियस् या म्हाताऱ्याची हांजीहांजीखोरपणाची वृत्ति; राजाच्या वतीने आपल्याकडे बोलावयास येणाऱ्या मित्रांचा स्वार्थ, एकंदर मनुष्यजातीची नीच प्रवृत्ति पाहून, या 'संसारभावा' पासून 'बीभत्समान' असे त्याचे मन ऑगेलियाच्या प्रेमासंबंधानेही संशयित होऊन, 'जगावे की मरावे?' अशा विचारांच्या भोवऱ्यांत जे सांपडले ते या सार्वत्रिक प्रबल अशा जुगुप्सेनेच होय. याची भावनाही शांत रसांत घालणे शक्य नाही हें उघड आहे. तेव्हा फक्त दुर्गन्धमांसरुधिरमेदकृमिपात इत्यादि आलम्बन धरून ज्या शारीरिक बीभत्स रसाची आपल्या पूर्वीच्या ग्रथांत उभारणी झाली आहे ती अत्यंत संकुचित आहे हें उघड आहे. व त्यामुळे जे काव्य सौन्दर्यावर अभिष्टित झाले आहे त्यास बीभत्स रस अगदी विरुद्ध आहे, त्यामुळे काव्यरसांत बीभत्सरस कसा येऊ शकेल असा आक्षेप घेणे सुखम झाले आहे.^१ परंतु हा आक्षेप बरील दोन उदाहरणांस लागू पडणारा नाही, हें वाचकांच्या सहज लक्षांत येईल. याप्रमाणे या बीभत्स रसाचे क्षेत्र असे व्यापक केल्यास बरील दोन प्रसिद्ध काव्यप्रसंगांची व्यवस्था त्यांत सहज रीतीने व योग्य प्रकारे लावता येणे शक्य आहे. आत्महत्या हा अनेक काव्यांचा विषय असतो. नाटकांतही अनेक प्रसंगांस या गोष्टीचा आधार असतो. तेव्हा या आत्महत्येच्या पाठीमागे शोकाबरोबर ही उच्च प्रकारची मानसिक जुगुप्साही कारणीभूत असते. जुगुप्सेचा व त्याबरोबर बीभत्सरसाचा अर्थ व्यापक केल्यास त्यास सध्यांच्या रसव्यवस्थेत असणारे गौण स्थान जाऊन इतर रसांइतकेंच महत्वाचें स्थान मिळेल.

उरलेल्या रसापैकी शृंगार व करुण या रसाविषयी थोडेंसे लिहून हा रसविचार संपवायचा आहे. शृंगाराविषयी आमच्या ग्रंथकारांनी इतकें लिहून ठेविलें आहे की, त्यावर अधिक लिहिणें पुनरुक्तीच्या दोषास पात्र होईल. शृंगार हाच रस सर्वांत अधिक प्रमाणांत काव्यांत दिसून येतो; इतकें की 'शृंगार राजा' म्हणण्यापर्यंत पाळी आलेली आहे. स्वतः ध्वनिकारांनीही 'शृंगार एव मधुरः परः प्रल्हादनो रसः' अशी कबुली दिलेली आहे. त्यावर वीस स्वतन्त्र ग्रंथ झाले आहेत. असें कां व्हावें याचें कारण मागें दिलेंच आहे. या भावनेइतकी प्रबल व आयुष्याच्या एका कालांत व्यापक अशी दुसरी कोणतीच भावना नसल्यानें इतर सहा मूलभूत भावनांना मागें सारूनही ही भावना श्रेष्ठतर ठरली आहे. या रसाचे आमचे लोकांनीं दोन निरनिराळे भाग कल्पिले आहेत व ते इतके महत्त्वाचे आहेत की, त्यांचा मुद्दाम उल्लेख करावा लागतो. पैकीं पहिला संभोग-शृंगार. या बाबतींत आमच्या कवींनीं फारशी मर्यादा अशी ठेविलीच नाही, व त्यांनीं न ठेविल्यानें साहित्यशास्त्रीयांनीं देखील याची सविस्तर वर्णनें केली आहेत. आजच्या कालांत या संभोगशृंगारांतील बहुतेक भाग अश्लील या सदरांतच ढकलिला पाहिजे, व तसा बहुतेक कवींनीं गाळलाही आहे हें ठीकच झालें. आज दुसऱ्या प्रकारच्या शृंगारासच बराचसा वाव आहे व तसा तो दिसून येतो. हा प्रकार म्हणजे विप्रलंब होय. परंतु हा विप्रलंब काहीं विशिष्ट मर्यादांत असेल तरच तो शृंगार राहू शकतो. नार्हीतर तो करुणरसांत पर्यवसित होतो. उत्तररामचरित्रांतील रामाचा सीतेपासून झालेला वियोग व त्यामुळें उत्पन्न झालेला रस हा इतका गंभीर स्वरूप पावतो, कीं त्यास करुण रस असेंच नामाभिधान प्राप्त झालें आहे. शृंगाराच्या खालोखाल हाच रस अधिक प्रभावशाली व लोकांप्रिय आहे. भवभूतीनें उत्तर रामचरितांतच 'एको रसः करुण एव, निमित्तभेदाद्भिन्नः पृथक्पृथागिवाश्रयते विवर्तान्' (एकच करुणरस निमित्तभेदानें निरनिराळीं स्वरूपे घेतो.) असें म्हटलें आहे. या कवितेचा अर्थ अर्थांतच पूर्वीच्या संदर्भांनें नियन्त्रित आहे. तथापि त्यावरून त्या रसाची शक्ति प्रतीत होईल. हा रस लोकप्रिय असण्याचें एक कारण तो अनुभवानें सर्व लोकांस पटतो हें आहे. 'सुख पाहतां जवापाडें । दुःख पर्वताएवढें ॥' अशी स्थिति असल्यानें, किंवा ती तशी आहे अशी सार्वत्रिक समजूत असल्यानें, लोकांस दुःखाचा अनुभव बहुधा असतोच. कवींचीही तीच स्थिति असल्यानें त्यांच्याकडूनही या रसाचीं चित्रे उठावदार व परिणामकारक रीतीनें रेखिली जातात. व पुष्कळ वेळां अशींच चित्रे भावनापरिवाही असतात. 'Our sweetest songs are those that tell of saddest thought' या वचनांतील रहस्यही हेंच आहे. गोष्ट, नाटक, वा काव्य हें शोकपर्यवसायी करुण्याची आधुनिक प्रवृत्तीही या लोकांच्या सहानुभवावरच आधारली गेली आहे.

याप्रमाणें रसव्यवस्था लागली तरी सारेंच काव्य या व्यवस्थेच्या साच्यांत बसेल असें नाही एवढें मात्र कबूल केलें पाहिजे. स्कॉटच्या 'Breathes there the man' किंवा वर्डस्वर्थच्या 'We are seven' सारख्या सर्वमान्य कविता या साच्यांत कोटें

व कशा बसवावयाच्या हा प्रश्नच आहे. पहिली वीररसांत घातली तरी दुसरी कोठे घालणार ? तिच्यासाठी आणखी एक बत्सलरस कल्पिला तरी बालकवींची ' निश्चर ' ही कविता कोणत्या रसाखाली जाईल ? तेव्हा अशा अडचणी येत जाणार. भावनांचें सूक्ष्म विवेचन असजसें वाढत जाईल तसतसें रसोपपत्तीचें हें वर्गीकरण अपुरें पडत जाईल. नवनवीन कल्पना व त्याबरोबर येणाऱ्या सूक्ष्म भावना यांना वर्गीकरणाच्या यन्त्रांत बसवूं पाहणें हेंच कित्येक वेळां अरसिकपणाचें होईल. परंतु सामान्य तऱ्हेनें काव्यांतील विषयाच्या स्वरूपाची स्थूल कल्पना येण्यास हें अपुरें वर्गीकरणही उपयोगी पडेल हें निःसंशय आहे. शिवाय आपल्या पूर्वीच्या काव्यशास्त्रांतील हा एक महत्त्वाचा भाग असल्यानेंही या अंगाचा या दृष्टीनें विचार करणें जरूर पडलें आहे. अर्थात् झालें हें विवेचन संपूर्ण नसून अपुरेंच आहे याची जाणीव प्रस्तुत लेखकास आहे. आपल्या पूर्व-ग्रंथांतून याचें अनेक सूक्ष्म विचार झाले आहेत. कोणता रस कोणत्या रसास अनुकूल व साहाय्यक आहे, कोणता त्यास विरुद्ध आहे, कोणाचे अनुभाव कोणास साधारण आहेत, कोणते संचारिभाव अनेक भिन्न रसांतही सांपडूं शकतात याचा बराच विचार त्यांनीं केला आहे. परंतु प्रस्तुत ग्रंथाच्या मर्यादेकडे पाहून, व हा विचार कदाचित् यापुढें कंटाळवाणा होण्याचा संभव असल्यानें, तो येथेंच संपविणें जरूर वाटतें. नाहींतर रस-मञ्जरी, रसतरंगिणीसारखा एखादा स्वतंत्र ग्रंथच लिहावयाची पाळी आली असती.

प्रकरण ७ वे



रीति-विचार



मार्गे काव्याच्या आत्म्याचा विचार करितांना काव्याचा आत्मा म्हणून रीतींचा कितपत अधिकार आहे याविषयी विचार झालाच आहे. प्रास्ताविक आतां त्याच रीतींचा विस्तृत विचार करावयाचा आहे.

काव्याच्या बाह्यांगाचाच कां होईना, परंतु हा एक महत्त्वाचा विचार आहे. काव्याचें दुसरें एक बाह्यांग जें अलंकारांचें, त्यापुढें संस्कृत अलंकारशास्त्राच्या अर्वाचीन कालांत रीतिविचाराचें महत्त्व कमी झालें असलें तरी वस्तुतः तें तितकें कमी नाहीं व प्राचीन कालीं नव्हतेंही. कवितारमणीच्या एकंदर शरीरांत अलंकारांचें स्थान रीतीपेक्षांही खालच्या दर्जाचें आहे, हें पुढील आलंकारिक विसरले. अलंकार कितीही सुंदर झाले, तरी ते शरीराशीं एकजीव होऊं शकत नाहींत. ते शरीरावरून काढून दूर ठेवितां येतात, अशीच अलंकारांविषयीची सर्व तज्ज्ञांची कल्पना होती. रीतीची गोष्ट तशी नाहीं. त्यांचा काव्यशरीराशीं संबंध अधिक जिव्हाळ्याचा आहे. अलंकारांचें साम्य जर व्यावहारिक दागिन्यांबरोबर समजावयाचें, तर रीतींचें साम्य शरीराची ठेवण किंवा बांधा याबरोबर समजावें लागेल. हा बांधा, किंवा ही ठेवण शरीरापासून केव्हांही दूर करितां येण्याजोगी नाहीं. रीतीसंबंधीची हीच कल्पना इंग्रजी वाङ्मयामध्ये सांपडेल. ती शरीरावर घालावयाच्या वस्त्रासारखी नसून शरीरावरच्या कातडीइतकी शरीराशीं संबद्ध आहे अशी ती कल्पना होय. असें असल्यानें या अंगाकडे जावें तितकें लक्ष आधुनिक टीकाकारांचें गेलें नाहीं असें म्हणणें भाग आहे.

रीति म्हणजे काय याची संस्कृत टीकावाङ्मयांतील कल्पना काय आहे हें प्रथमतः

रीति व समनार्थक शब्द पाहणें जरूर आहे. ज्या वामनानें रीतींचा जोराचा

पुरस्कार प्रथम केला, त्यानेंच रीति हा शब्दही प्रथम उपयोगांत आणला असें म्हणावयास हरकत दिसत नाहीं. त्याच्यापूर्वीं दण्डीनें रीतींचा विचार विस्तृतपणें केला असूनही तो रीति हा शब्द मात्र कोठें वापरीत नाहीं. रीति ऐवजीं मार्ग किंवा बर्तम असा शब्द दण्डीनें आपल्या काव्यादर्शांत वापरलेला आहे. पद्धति हाही शब्द दोन ठिकाणीं योजिलेला आढळतो. या शब्दांचे यौगिक अर्थ बघितले तर वाट, रस्ता, असा अर्थ त्यांमधून निघतो. मार्ग किंवा बर्तम म्हणजे मोठे रस्ते धरिले, तर पद्धति ही पायवाट ठरेल. म्हणजे काव्यार्थाची जाण्याची वाट असा या शब्दांचा अर्थ झाला. भोजानें दिलेल्या 'रीति' शब्दाच्या व्युत्पत्तीकडे पाहिलें तरीही हाच अर्थ निघेल. त्याचे मते रीति शब्द 'री' या गत्यर्थक धातूपासून निघाला.

म्हणजे जाण्याची पद्धति, किंवा मार्ग, किंवा तऱ्हा असाही त्या शब्दाचा अर्थ झाला.^१ परंतु शब्दांच्या या यौगिक अर्थावरून काव्याचा आणि रीतींचा जिवाळ्याचा संबंध व्हावा तितक्या उत्कट रीतीनें प्रतीत होत नसला तरी त्या शब्दांच्या काव्यांतील व्यावहारिक अर्थाकडे पाहिल्यास ती प्रतीति खास होईल म्हणून आपण त्याकडेच वळू.

रीतींची स्पष्टपणें व्याख्या प्रथम वामनानेंच केली. काव्याचा आत्मा 'रीति' आहे असें सांगून त्यानें लगेच 'रीति' म्हणजे काव्यांतील

रीतिची व्याख्या

पदांची एक विशिष्ट तऱ्हेची मांडणी असें सांगितलें

आहे. विश्वनाथानें ही रीति म्हणजे पदांची संघटना अशीच रीतीची व्याख्या दिली आहे. रचनेची ही विशिष्टता कशांत आहे असा प्रश्न उद्भवल्यास त्याला वामनानें उत्तरही तयारच आहे. हा विशेष गुणांवर अवलंबून आहे (विशेषो गुणात्मा). दण्डीनेंही, श्लेष, प्रसाद, समतादि दहा गुण हे वैदर्भी रीतीचे प्राण समजले जातात असें म्हटलें आहे. विश्वनाथानें अधिक स्पष्टीकरणार्थ पदांचीही संघटना वाक्यांतील निरनिराळ्या अंगांची जी काहीं एक विशिष्ट प्रकारची ठेवण असते तिनें युक्त अशी असते (अंगसंस्थाविशेषवत्) असें म्हटलें आहे. शब्द किंवा पदे जर काव्याचें स्थूल शरीर समजावयाचें तर त्यांची विशिष्ट रचना ही त्या स्थूल शरीराची ठेवण, किंवा बांधा आहे अशीच कल्पना आपणांस केली पाहिजे. रीती या काव्यार्थाचे नुसते मार्ग (रस्ता) आहेत असें नसून त्या काव्याच्या शब्दार्थरूपी शरीराशीं अगदीं निकटत्वानें संबद्ध आहेत व म्हणूनच त्यांचें काव्यविचारांत महत्त्व आहे.

परंतु रीतींचा विचार करावयाचे वेळीं या शब्दांच्या विशिष्ट रचनेकडेच लक्ष

रीतींमध्ये शब्दांचें महत्त्व यावयाचें कीं काहीं आनुषंगिक विचारांची चर्चा करावयाची हा प्रश्न येतो. विश्वनाथानें केलेल्या व्याख्येवरून व पुढें

वैदर्भी, गौडी इत्यादि रीतींचीं जीं लक्षणें त्यानें केलीं आहेत, त्यावरून फक्त शब्दविचारच मनांत येतो, व त्यांत देखील अर्थासंबंधी उल्लेख नाही. रीति-विचारांत शब्दांचें महत्त्व अत्यंत आहे. (The right vocabulary-Pater)-परंतु तें योग्य शब्दांचें आहे. आणि शब्दांची ही योग्यता कशांत आहे याचाच विचार म्हणजे रीतिविचार होय. ही योग्यता अनेक गोष्टींवर अवलंबून राहिल. वर्णनीय विषय, भावना, त्या ज्यांच्या मुखातून यावयाच्या त्यांची भाषा, त्यांची संस्कृति, विद्वत्ता, प्रागल्भ्य, शब्दगत माधुर्य इत्यादि अनेक गोष्टी यांत येतील, व याकरितांच नुसत्या शब्दांच्या मांडणीकडेच लक्ष न पुरवितां त्या शब्दांची योग्यता व औचित्य यांचाही विचार करणें जरूर आहे. ही दृष्टि पुढें ठेवून दण्डीनें, त्याआधीं भरतानें, व नंतर वामनादिकांनीं शब्दगत निरनिराळ्या गुणांची चर्चा केली आहे. या गुणांच्या अस्तित्वावर किंवा अभावावर निरनिराळ्या रीति अवलंबून आहेत असें दण्डीवामनादिकांचें मत आहे. भरतानें कोणत्याच मार्गाचा उल्लेख केला नाही.

या रीतींची संख्या निरनिराळ्या लेखकांनी निरनिराळी दिली आहे. दण्डीने या रीतींची संख्या

रीति अनेक आहेत (अस्यनेको गिरां मार्गः) असे म्हटले असूनही या अनेक रीतीपैकी वैदर्भी व गौडी या दोन्ही-मध्ये असणारा भेद स्पष्ट असल्याने (प्रस्फुटान्तर) त्यांचेच तेवढे वर्णन त्याने केले आहे. श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य इत्यादि दहा गुणांपैकी बहुतेक (भोजखेरीज-करून) गुणांचे वास्तव्य असल्यास ती रीति वैदर्भी होते असे सांगून वैदर्भी रीतीच आपल्या मते अनुकरणीय आहे, गौडी रीति चांगली नाही असे दर्शवून या रीतींची चर्चा संपविली आहे. भामह या दोन रीतींचा उल्लेख करून या दोन रीती-मधील कांही जणांनी केलेला भेद हा अर्थशून्य व म्हणून अनावश्यक आहे असे म्हणतो (परि. १-३२). वामनाने वैदर्भी, गौडी, व पाञ्चाली यांचा उल्लेख केला आहे. त्यापैकी पहिली वर उल्लेखिलेल्या सर्व गुणांनी युक्त असते, गौडीमध्ये भोज व कान्ति हे दोन व पाञ्चालीत माधुर्य, सांकुमार्य हे दोन गुण आढळतील असे तो म्हणतो. या तिन्हीमध्ये वैदर्भीचाच अङ्गीकार लेखकाने करावा असे त्याचे मत आहे.^१ कारण तिच्यामध्ये सर्व गुण आहेत. दुसऱ्या व तिसऱ्या मार्गात थोडे गुण असल्याने ते धरू नयेत. वैदर्भी रीतीचे अवलंबन नीट करिता यावे म्हणून इतर रीति प्रथम उचलाव्यात हे म्हणणेही वामनास पसंत नाही.^२ भलत्याच गोष्टीमार्गे, लागल्याने मुख्य इष्ट गोष्टीची प्राप्ति होणार नाही असे तो म्हणतो. वैदर्भीतही समास नसतील तर ती शुद्ध वैदर्भी होय. राजशेखराने आपल्या काव्यमीमांसेत वामनाच्याच तीन रीतींचा उल्लेख केला आहे. परंतु कर्पूर-मञ्जरीत दुसऱ्या तीन १ वच्छोभी (वन्हाडमधील हल्लीचे वाशीम, पूर्वाचे वत्सगुल्म यावरून) २ माअही (मागधी) व ३ पाञ्चालिभा (पाञ्चाली) नांवांचा उल्लेख केला आहे. पैकी पहिली वैदर्भी व तिसरी पाञ्चाली याच होत. विश्वनाथाने या रीतींची संख्या वैदर्भी, गौडी, पाञ्चाली व लाटी अशी चार सांगितली आहे. माधुर्यव्यञ्जक वर्ण व ललितरचना, समासांचा अभाव किंवा किंचित् प्रमाणांत अस्तित्व हे वैदर्भीचे गुण होत; भोज, आडम्बर व समासप्रचुरता हे गौडीचे गुण होत. या दोन्हीशिवाय इतर वर्ण व समस्त अशी ५-६ पदेच असणे हे पाञ्चालीचे लक्षण होय. लाटी ही वैदर्भी आणि पाञ्चाली यांच्या मधली आहे असे विश्वनाथाचे मत आहे. रुद्रटाने विश्वनाथा-इतक्याच व त्याच नांवांचा उल्लेख केला आहे. व सर्वात अधिक म्हणजे सहा भोजाने सांगितल्या आहेत. आवन्ती व मागधी या दोन अधिक घातल्या आहेत.^३

१. समस्तगुणा वैदर्भी। भोजः कान्तिमती गौडीया। माधुर्यसौकुमार्योपपन्ना पाञ्चाली तासां पूर्वा प्राह्या। गुणसाकल्यात्। न पुनरितरे, स्तोत्रगुणत्वात्।

का. लं. सू. अधि. १, अ. २, १०-१५.

२. अतस्त्वशीलस्य तत्त्वानिष्पत्तेः.

३. साहित्यदर्पण, परिच्छेद नवम. २-३-४-५.

या रीतीच्या नांवांकडे पाहिल्यास तीं नांवे निरनिराळ्या देशांवरून आली आहेत असे दिसून येईल. विदर्भ व गौड या दोन बाजूंच्या दोन देशांतील लोकांच्या अभिरुची सर्वस्वी विरुद्ध होत्या असे दिसते. विदर्भातील लोकांना साधेपणा व स्पष्टपणा हवा असून माधुर्य, सौकुमार्यादि काव्यास सौंदर्य आणणाऱ्या सूक्ष्म व ललित गोष्टींची अधिक आवड असल्याने त्यांची अभिरुचि अधिक उच्च अशी समजूत त्या काळी असावी. दाक्षिणात्य कवींची सरसत्वाबद्दलही अधिक ख्याति असावी; नाहींतर भर्तृहरिने—‘सरसकवयो पार्श्वतो दाक्षिणात्याः’ असे म्हटले नसते. उलट गौडीय लोक भारदस्तपणा व आडम्बर यांच्या मार्गे लागले असून अन्तःसौंदर्यापेक्षा बाह्यसौंदर्याकडेच किंवा सौंदर्यापेक्षा भक्क्याकडेच त्यांचे लक्ष अधिक असते, असा पूर्वीच्या टीकाकारांचा समज होता. रसिकतेपेक्षा विद्वत्ता किंवा व्युत्पत्ति हीच अधिक उत्कटत्वाने त्यांच्या काव्यांत दिसून येते व म्हणून त्यांची अभिरुचि तितकी विदग्ध नव्हती असे दिसते. काव्याचे मर्म कळण्यास विद्वत्तेपेक्षा सहृदयताच अधिक उपयोगी असल्याने वैदर्भी रीतीचाच लेखकाने अंगीकार करावा अशी वामनाने स्पष्ट शब्दांत सूचना दिली आहे. या दोन देशांमध्ये जे दुसरे देश येतात त्यांच्या नांवांवरून इतर रीतींना नांवे मिळाली आहेत. पांचाल देशातील लोकांना प्रिय ती पांचाली, लाट व मगध देशांतील लोकांची ती अनुक्रमे लाटी व मागधी होय. अर्थात् या दोन टोंकांच्या मध्ये या इतर रीति असावयाच्या हे उघड आहे. सर्व गुण असणारी वैदर्भी व त्यांचा बहुतेक अभाव असणारी गौडी यांच्यामध्ये माधुर्यसौकुमार्य असणारी पांचाली (वामन), व वैदर्भी आणि पांचाली ह्यांच्यामध्ये असणारी रीति ती लाटी (विश्वनाथ) अशी व्यवस्था पूर्वीच्या ग्रंथकारांनी केली आहे.

वस्तुतः रीति ही एकच पाहिजे. रीति म्हणजे योग्य शब्दांची योग्य रचना

(The best words in the best order) ही व्याख्या जर खरी मानली, तर उत्तम रीति ही एकच

असली पाहिजे. तीमध्ये विषयानुरूप शब्दांची रचना असल्यास केव्हा मधुर वर्णांची योजना होईल तर केव्हा कठोर वर्णव अधिक योग्य ठरतील; केव्हा साधेपणा योग्य होईल, तर केव्हा आलंकारिक तन्हा योग्य होईल; केव्हा ओरदार शब्द लागतील, तर केव्हा सौम्यतादर्शक शब्द खुलून दिसतील. सारांश, वर वर्णिलेल्या रीतींमधील निरनिराळे विशिष्ट गुण एकाच उत्तम रीतीमध्ये भिन्न भिन्न वेळी आवश्यक वाटतील व हे सर्व गुण योग्य शब्दांची योग्य मांडणी याच एका तत्वाखाली येतील. या दृष्टीने दण्डीचा वैदर्भी या एकाच रीतीचा गर्भित व वामनाचा स्पष्ट पुरस्कार हा योग्य आहे. एकच ध्येयभूत अशी रीति असणे हेच योग्य होय अशी यांत मान्यता आली. कोणचीही कल्पना सर्वात उत्तम शब्दांत व सर्वात उत्तम तन्हेने अशी एकाच तन्हेने मांडली जाणे शक्य आहे. एकच विशिष्ट शब्द आपली कल्पना योग्य तन्हेने मांडू शकतो. व असे शब्द बघणे हे कलावान् कवीचे ध्येय आहे. कित्येक वेळा हा शब्द मृदु, कान्तिमत् किंवा ओजस्वी नसेल (Smooth, winsome or forcible-Pater), परंतु

आपल्या मनातील भावार्थ जर त्यानेच योग्य रीतीने व्यक्त होत असेल तर तोच शब्द काव्यमय आहे असे म्हटले पाहिजे. अशा वेळीं इतर शब्दांचा, मधुर किंवा ओजस्वी असले तरी, मोह सोडणें यांतच कलावन्ताची योग्यता आहे. पुष्कळ कवींच्या मनांत अनेक असंबद्ध (Random) नादलहरी, छटा, वस्तु, बाहेरील जगांतून आत गर्दी करितात व नवीन तयार होत असलेल्या काव्यांत घुसूं पडून असतात; अशा वेळीं अशा गोष्टींचा शिरकाव होऊं न देणें हेंच खऱ्या कवीचें काम आहे. शिलर म्हणतो: The artist may be known rather by what he omits. अनेक कामचलाऊ शब्दांपैकी फक्त अत्यंत योग्य असाच शब्द उचलिला पाहिजे. रीतीचें मुख्य तत्त्व हें आहे. (The one word for the one thing, the one thought, amid the multitude of words, terms that might just do; the problem of style was there ! The unique word, phrase, sentence, paragraph, essay or song, absolutely proper to the single mental presentation or unision within. Pater). द्रुतता किंवा मन्दता, श्लिष्टता किंवा प्रसाद इत्यादि गोष्टींचा त्या शब्दांत असलेल्या कलानुकूल्यार्थी कांहीं संबंध नाहीं. आणि अशा शब्दांनीं गुंफिलेली कवींच्या मनांतली कल्पना मांडावयाची तरी कोणच्या तऱ्हेनें ? तर सरळ, प्रत्यक्ष, अलंकारडम्बरविरहित व यथार्थ अशा तऱ्हेनेंच मांडली पाहिजे. (Say what you have to say, what you have a will to say, in the simplest, the most direct and the exact manner possible, with no surplusage : There is the justification of the sentence. Pater on Style). आपल्या मनांत जशी आली तशीच, अगर्दी बरोबर ती कल्पना वटेल अशाच तऱ्हेने ती मांडली पाहिजे. अलंकारांच्या फाजील भरतीनें मूळ कल्पनेपासून वाचक दूर जातो. अलंकारांतील सुंदर गोष्टींनीं मुळांतील विचाराकडे दुर्लक्ष्य होतें. म्हणूनच वस्तुस्थिति व तिचें कवींच्या मनांतील प्रतिबिंब हें यथार्थतेनें दाखविणें हें या मोडणींतील सार आहे. काव्यकलेतील इतर सर्व उपयोगी युक्त्या या एका गोष्टीस सहाय्यभूत अशा मानल्या पाहिजेत. यासच ॲरिस्टॉटल Propriety असें म्हणतो. कवींच्या मनांतली कल्पना, भाव, यथार्थ रीतीनें प्रकट झाल्यासच ती काव्यपद्धति श्रेष्ठ ठरेल. याच कारणामुळे रीति ही कविमनाची निदर्शक आहे असें म्हणतात (Style is Man).

कविमानसांत एकादी गोष्ट स्पष्टपणें आली असेल तर तिचें वर्णनही त्याच्या हातून स्पष्टपणें उतरेल. उलट त्याच्याच मनांत घोंटाळा रीतीचें अनेकत्व माजला असेल तर तें संदिग्ध वटेल. मनांतली खळबळ किंवा प्रसन्नता लेखनांत शब्दांतून जशीच्या तशी प्रतिबिंबित होईल; असे असल्यानें ' व्यक्ति तितक्या प्रकृति ' या न्यायानें कवि जितके तितक्या रीती हें म्हणणेंही ओघानेंच आलें. कोणाला कांहीं, कोणाला कांहीं, अशा तऱ्हेनें कशीमर्थेही भिन्न रूचीनें धुमाकूळ घातला असल्यानें ज्याचा त्याचा आपला ' तृतीय पन्थ ' असतोच.

म्हणून दण्डनेहो दोनच रीतींची चर्चा आपलो उदाहरणादाखल दिला असली तरी, प्रथम 'अस्त्यनेको गिरां मार्गः' असे म्हणून शेवटी 'प्रत्येक कवांचा एक अशा अनेक रीती असल्याने त्यांचे भेद सांगणे येथे शक्य नाही. (तद्भेदास्तु न शक्यन्ते वक्तुं प्रतिकविस्थिताः)' असे म्हणतो. या निरनिराळ्या कवांच्या पद्धतींमध्ये असणारे अन्तर सहज कळण्याजोगे असले तरी प्रत्येकास निरनिराळे नांव देणे शक्य नाही.^१ तेव्हा दोन टोंकांच्या दोन रीतींचेच वर्णन देऊन इतर रीतींची चर्चा त्यांचे घटकावयव जे निरनिराळे गुण त्यांच्या चर्चनेच करावयाची हे उघड आहे.

येथपर्यंत झालेल्या विवेचनावरून रीतीसंबंधी सामान्य ज्ञान झाले असेल, व पुढच्या प्रकरणात गुणांची समग्र चर्चा झाल्यावर ते अधिक प्रसाद

होईल हे खरे असले तरी, वर उल्लेखिलेल्या दोन भिन्न रीतींची प्रत्यक्ष माहिती येथेच करून देणे योग्य होईल. व तोच प्रत्यक्ष परिचय आता करून द्यावयाचा आहे. ज्या एका मुख्य गुणामुळे या दोन रीतीत एवढे मोठे अंतर पडले आहे, तो गुण म्हणजे प्रसाद होय. प्रसाद म्हणजे सहज अर्थप्रतीति. ती ज्या पद्धतीने होईल तैति प्रसादगुण आहे, असे आपण समजावयास हरकत नाही. हा सहज अर्थप्रतीति मुख्यतः लोकप्रसिद्ध, दररोजच्या वापरण्यातल्या शब्दांनी होते. जेथे एकादा अर्थ व्यक्त करण्याची शक्ति दोन निरनिराळ्या शब्दांत सारखीच आहे, तेथे अनुप्रासकारिता म्हणा, माधुर्याकारिता म्हणा, किंवा व्युत्पन्नता जास्त दिसते म्हणून म्हणा अधिक अप्रसिद्ध शब्दच घालण्याचा मोह कांहीं कवीस होतो व त्यामुळे सामान्य वाचकांस त्यांचे लेखन समजण्यास जड जाते. 'दगड' शब्दाबद्दल 'उपल,' 'फणी' बद्दल 'कंकन,' 'फुला' बद्दल 'प्रसून,' 'मुखा' बद्दल 'आस्य,' 'सदरुणपणा,' 'मूर्धजांचा स्तोम' (केशपाश) असे शब्द वापरल्याने कदाचित् भारदस्तपणा आला, तरी अर्थप्रतीतीस खास अडथळा होईल. मराठी काव्य लिहितांना संस्कृतची दृष्टि अजिबात दूर ठेविली पाहिजे. संस्कृतमध्ये प्रसादगुण असलेले शब्द मराठी वाचकांस अवघडच वाटतील. तेव्हा होतां होईल तो असे शब्द न घातले तर प्रसादगुणाचा पोष होईल. आणि हाच वेदभां रीतीचा विशेष आहे. याच्या उलट भारदस्तपणा किंवा दण्डी म्हणतो त्याप्रमाणे आडंबर किंवा व्युत्पन्नताच ज्यामध्ये ज्यास्त दिसते अशा रचना गोडी रीतीची शोतक आहे. हा प्रसादगुण नुसत्या प्रसिद्धार्थ शब्दांच्या उपयोगावरच अवलंबून नाही. मोठमोठे समास, व वांकडीतिकडी रचना ह्यांमुळेही या गुणास खो मिळतो. 'तमाल-दल-संनिभाभिरामा,' 'ग्रंथावलोकनविकस्वरूप,' 'वात्या-रयाहत-पयोधि-रवा-समान,' 'वायुप्रवाहपारिकांपेतकेशजाल' बगैरे सारखे लांब समास मराठीत तरी जडच जातात. पुष्कळ ठिकाणी लांब समास नसताही संस्कृत-प्रचुर रचनेने क्लिष्टता येते. पुढील उदाहरणे त्याची दर्शक आहेत.

१. इक्षुक्षोरगुडादीनां माधुर्यस्यान्तरं महत् । तथापि न तदाख्यातुं सरस्वत्याऽपि शक्यते.

का. द. प. १, १०२

१. सकंप यत्तनु कंबलबेष्टित, शिरें नीहारदुकूल । का. कौ. पा. १३८
२. कर्कश रव करि, जलौघ जेवीं उपलीं रोधितवेग । „ „
३. मातें कार्या व्यवहति परी ईश्वराशींच खास । „ १३५
४. अभ्याशवर्ति मधुरोदक पल्ललासी । वि. वा. भिडे
५. वल्ली तिथें कठिनरज्जुसमानसार । „

पुढील उदाहरण बांकाळ्यातिकळ्या रचनेचें आहे.

६. कालें आणिक कष्ट-दशेनें । क्षीणत्वाला होतें जाणें ।

सगळ्यांचेंही परी प्रीतिचा ।

जोम वाढतो उलटा साचा ।

के. सु.

७. मोठे उच्च, शिला किती पसरिल्या सर्वत्र ज्यांच्यावरी,

तुंगें तीं शिरलीं यदीय शिखरें तैशीं नभाभातिरीं ।

आस्वर्गात् चढती सदोदित महात्म्यांचीं अशीं मानसें

या दृष्टीपुढें पुनः बघतसे अद्रीश तेहो असे ॥

के. सु.

येथें ' मोठे उच्च ' या शब्दांचा संबंध खाली शेवटीं ' अद्रीश ' या शब्दाकडे असल्यानें दूरान्वयानें प्रसादहानि झाली आहे.

वैदर्भी रीतीचा दुसरा गुण म्हणजे माधुर्य हा होय. या गुणाची सविस्तर चर्चा

पुढें होईलच. परंतु येथें थोडी कल्पना आणून देणें भाग

माधुर्य

आहे. माधुर्य गुण म्हणजे दुःश्रवत्व किंवा कर्णकटुत्व या

दोषाचा केवळ अभावच असें नाहीं. पुष्कळ लेखनांत कर्णकटु शब्द आल्यानें माधुर्याचा अभाव असतो, व अवघड व भारदस्त शब्दांसंबंधीं हें कर्णकटुत्व पुष्कळ वेळां सांपडत असल्यानें अशा शब्दांचा अभाव हें एक माधुर्यास कारणीभूत होतें. परंतु माधुर्यगुणास स्वतंत्र असें कांहीं अस्तित्वही आहे. कर्णकटु नसलेली रचना मधुर असेलच असें नाहीं. मात्र माधुर्य म्हणजे अनुप्रासात्मक रचना ही जी अलोकडे समजूत होऊन बसली आहे ती सर्वस्वी चुकीची आहे. खालील ओळी उदाहरणार्थ घ्या.

१. कनक-रत्नमय लंका लोलक तळामि तळपे जाण ।

चाफेकर

२. न रंजे कारंजे, निरखुनि फणीतें फणफणी ।

रघुनाथपंडित

किंवा, ' प्रेम तरंगे चित्त तरंगे, आत्माही रंगे ।

जगत् रंगलें, विश्व रंगलें, एक प्रेमरंगें ॥ '

किंवा ' चराचरांनों, स्थिराचरांनों, नश्वर ईश्वर वा

प्रेमं जिंका ईशा साक्षात् कीं परमेश्वर व्हा. '

गडकरी

अशा किंवा या प्रकारच्या ओळींत माधुर्य आहे असें म्हणणें म्हणजे माधुर्याचें पूर्ण अज्ञान दर्शविणें आहे. उघड उघड असणारा अनुप्रास व तोही कडोर वर्णांचा, दीर्घ अक्षरांचा असल्यास व त्यांत जोडाक्षरांचीही भर पडल्यास कर्णमधुर रचना न होतां ती

उलट कर्णकटु होते. अशा वेळीं अनुप्रास नसला तरच ते कांहींसे साध्य होतें. पण अली-कडे माधुर्याची ही कल्पनाच अस्तित्वांत आहे. त्यामुळे माधुर्याचे नांवाखाली कर्णकटु रचनाच माजून राहिली आहे. असो. वर उल्लेखिलेले अनुप्रास हे गौडी रीतीस अभिमत आहेत, परंतु वैदर्भीस नाहीत. वैदर्भीत दिसून येणारें माधुर्य निराळ्या प्रकारचें व सूक्ष्म असतें. तीत वर्णानुप्रासाची जरूरी नाही, किंवाहुना ते नसतील तर बरे. पुढील ओळ पहा.

‘ आला समजू पिशाच आपण घडी भराया माझी ’

या ओळीत असणारें श्रुत्यनुप्रास व त्यामुळे येणारें सूक्ष्म माधुर्य हल्लीं कोणाच्या लक्षांत येईल कां ? पण पुढील पृथक्करण पहा.

‘ ला-स ’ हे दन्त्य, ‘ म-पि ’ हे ओष्ठ्य, ‘ शा-च ’ तालव्य, ‘ ण-ड-र- ’ हे मूर्धन्य, ‘ भ-म, ’ हे ओष्ठ्य व शेवटीं ‘ य-ज्ञ ’ हे तालव्य या वर्णांची अनुवृत्ति कांहीं ठराविक वेळानें झाल्याने कानांस व उच्चारासही तें सोपें जातें व जोडाक्षरांचा पूर्ण अभाव असल्याने या सहजतेंत पडणारी भरही खऱ्या रसिकाच्या कानांसच कळेल. याहूनही या गुणाचा अधिक सूक्ष्म विचार ‘ गुणविचार ’ या प्रकरणांतच करणें योग्य असल्याने या गुणाचा विचार येथेंच पुरे.

गौडी व वैदर्भी या दोन रीतींमध्ये भेद दर्शविणारा तिसरा गुण ओज हा समजला जातो. हा गुण दण्डीच्या मते गौडी रीतीतच असतो.

ओज

परंतु दण्डीचा अर्थ घेतल्यास त्याचें गुणांचें स्वरूप नाहीसे

होऊन तो दोषरूप होतो व वर वर्णिलेल्या वैदर्भीच्या दोन गुणांचा अभाव अथवा दोष जसे गौडीत दिसून येतात तसाच हाही दोष गौडीत दिसून येतो. दण्डीचे मते ओजस् म्हणजे समासांचें प्राचुर्य. हा अर्थात् हल्लींच्या काळीं किंवा पूर्वीं देखील, वैदर्भी रीतीच्या अनुयायांस दोषच वाटे. परंतु कित्येकांस अजूनही व पूर्वीं गौडी रीतीच्या अभिमान्यांस, विद्वत्तादर्शक असा असल्याने, आवडत असेल व गुणही वाटत असेल. दण्डीचे मते पूर्वींचे दोन गुण वैदर्भीत सांपडत असले तर हा तिसरा वस्तुतः दोष, परंतु गुणाखालीं मोडणारा प्रकार फक्त गौडीत दिसून येतो, वैदर्भीत नाही. तथापि ओजस् या गुणाच्या स्वरूपाविषयीं बराच मतभेद असल्याने त्याविषयींची ही सविस्तर चर्चा पुढें गुणविचारावरच लोटणें भाग आहे. आज मराठीत ओजस् या गुणाविषयींची कल्पना अत्यंत अस्पष्ट आहे. तथापि एक प्रकारचा भाव असणारा जो जोर त्यासच ओजस् असें म्हणावयाचें असें दिसतें. ओज या शब्दाचा हाही अर्थ घेतला तरी तो गुण वैदर्भीपेक्षा गौडी रीतीतच ज्यास्त दिसून येतो असेंच म्हणावें लागेल. वैदर्भीत नाजूकपणा तर गौडीत ओबडधोबडपणा; पहिलीत सूक्ष्म संगीत-माधुरी तर दुसरीत खऱ्या सहृदयास अत्यंत अप्रिय पण इतरांस प्रिय असणारी कठोर व निष्ठुर अक्षरांची अनुवृत्ति; पहिलीत विनयशीलता, तर दुसरीत मिरविण्याची हौस किंवा दण्डीच्या भाषेत आडम्वर, मग ते अर्थाचें वा अलंकाराचें असो, दिसून येईल.

व याचं या दोन रीतींमध्ये भेद ओळखण्याच्या खुणा आहेत. या तत्वावर मराठी कवीं-
मध्ये वर्ग पाडावयाचे असतील तर जुन्या कवींत ज्ञानेश्वर, एकनाथ, नामदेव, विशेषतः
श्रीधर हे वैदर्भी रीतीचे व मुक्तेश्वर, मोरोपंत, वामन, विठ्ठल, रघुनाथपंडित हे
गौडीचे अनुयायी असे म्हणतां येईल. नवीन कवींत विद्याधर वामन भिडे, चाफेकर,
कोल्हटकर किंवा आधुनिक कविपंचकांतील केशवसुत व गोविंदाग्रज हे गौडीचे अनुयायांत
मोडतील; तर टिळक, विनायक, बऱ्याचशा प्रमाणांत ठोंबरे, हे वैदर्भीचे अनुयायी
म्हटले जातील. अर्थात् वरील विभागणी सामान्य स्वरूपाची आहे. सारेच कवि वर उल्लेखि-
लेल्या कसोटीस तंतोतंत उतरतील असे नाही. त्यांतून अगदी आधुनिक कवि वरील
दोन रीतींच्या सांच्यांत बसविणें कठीणच जाईल. वरील नांवें फक्त मार्गदर्शनार्थच
दिली आहेत.

रीतिविचाराबरोबरच दुसऱ्याही एका गोष्टीचा विचार येथें करणें आवश्यक आहे.

वृत्ति

तो म्हणजे वृत्तीचा होय. वृत्ति आणि रीति या दोन

गोष्टींमध्ये संस्कृत टीकाकारांचा गोंधळ झाला आहे. व

मम्मटाचें म्हणणें तर असे आहे कीं, त्यानें सांगितलेल्या ज्या उपनागरिका,
परुषा व कोमला या तीन वृत्ति त्याच वामनाच्या अनुक्रमें वैदर्भी, गौडी व
पाञ्चाली रीति होत'. मम्मटानें केलेला उल्लेख व्यक्तिविषयक म्हणजे वामनाचा नसून
सामान्य स्वरूपाचा आहे. वृत्त्यनुप्रासाच्या तीन निरनिराळ्या प्रकारांना मम्मटानें वरील
वृत्तींचीं तीन नांवें दिली आहेत. वृत्त्यनुप्रास म्हणजे एक किंवा अनेक वर्णांची पुष्कळ वेळां
आवृत्ति. ही आवृत्ति 'माधुर्यव्यञ्जक' वर्णांची असेल तर ती उपनागरिका वृत्ति होय.
उदाहरणार्थः—'सदा तव समागमीं गमलिं जंगलें मंगलें.' (चंद्रशेखर). ही आवृत्ति 'ओज-
व्यञ्जक' वर्णांची असेल तर ती परुषावृत्ति होय. उदाहरणार्थः—'तव्हे रक्तप्रवाह
बाह्युनियां' किंवा 'कष्ट कोष्ठवरी द्विजओष्ठहि' इत्यादि. तीच आवृत्ति यांखेरीज इतर
वर्णांची असेल तर ती कोमलावृत्ति हांते. उदाहरणार्थः—'तो शरवर गरधरसा, पविंसा,
रविंसा, स्मरारिमायकसा' इत्यादि. हिलाच ग्राम्या असेंही नांव आहे. मम्मटानें उल्लेखि-
लेल्या या वृत्ति फक्त शब्दांसंबंधीच आहेत. यांशिवाय कांहीं वृत्ति अर्थासंबंधी आहेत, असें
ध्वन्यालोककारांचें मत दिसतें. ते म्हणतात, कैशिकी आदिकरून वृत्ति वाच्याश्रय म्हणजे
अर्थावर अवलंबून आहेत, तर उपनागरादिकादि वृत्ती वाचक जे शब्द त्यांवर अवलंबून
आहे. (ध्वन्यालोक पृष्ठ १८२). वृत्तीची व्याख्या ध्वनिकारांनीं पुढीलप्रमाणें केली आहे.
रसाला अनुकूल अशी अर्थाची आणि शब्दांची योजना म्हणजे वृत्ति होय. हीच व्याख्या

१. माधुर्यव्यञ्जकैर्वर्णैरुपनागरिकोच्यते । ओजप्रकाशैस्तैश्च परुषा कोमलापरेः ।
केषांचिदेता वैदर्भीप्रमुखा रीतयो मतः ।

२. रसाद्यनुगुणत्वेन व्यवहारोऽर्थशब्दयोः । औचित्यवान्यस्ता एता वृत्तयो विविधाः
स्मृताः । ध्वन्यालोक पृ. १८२, ३-३३.

प्रदीपकाराने उचलिली आहे.^१ विश्वनाथानेही वृत्त्यनुप्रासाची चर्चा करितेवेळी तीच व्याख्या घेतली आहे.^२ ध्वन्यालोककारांनी अर्थवृत्ति म्हणून 'कैशिकी' वर्गरेचा उल्लेख केला आहे. पण त्यांची उदाहरणे दिली नाहीत. त्यामुळे त्यांच्या स्वरूपाचा नक्की बोध होत नाही. भोजाने दिलेला वृत्तीचा अर्थ निराळाच आहे. तिचा संबंध मनाशी आहे. 'विकाश, विक्षेप, संकोच वा विस्तर यामध्ये चित्तास चालना देणारी ती वृत्ति' होय असे त्यांचे म्हणणे आहे.^३ अर्थात् याही व्याख्येवरून व्हावा तो बोध होत नाही. डॉ. बेल-वलकर यांनी भोजाच्या या व्याख्येचा अर्थ पुढीलप्रमाणे केला आहे. 'रीतीचा संबंध शब्द व अर्थ यांच्या गुणांशी आहे, तर वृत्तीचा श्रोता किंवा वाचक याच्या मनावर झालेल्या परिणामाशी आहे. वृत्तीचे स्वरूप याप्रमाणे मानसिक भावनांचे आहे.'^४ वृत्ति आणि रीतिमध्ये बेलवलकर यांनी काढलेला फरक स्वतः भोजासच कितपत मान्य होता याची शंका वाटते. निरनिराळ्या वृत्तींची त्याने दिलेली लक्षणे जर पाहिली तर हे लवकरच उमगून येईल. त्याच्या या व्याख्यातून श्रोता किंवा वाचक यांचा किंवा त्यांच्या मनावर कसा परिणाम होतो त्याचा मुळीच उल्लेख नाही. त्याचे मतं या वृत्ति अर्थ व रचना (संदर्भ) यांच्या प्रौढत्व, सौकुमार्य व कोमलत्व यांच्या सापेक्ष महत्त्वावर अवलंबून आहेत. अर्थ व रचना दोन्ही सुकुमार असतील तर तीस कैशिकी वृत्ति म्हणावयाची. दोन्ही प्रौढ असतील तर आरभटी; संदर्भ (रचना) कोमलप्रौढ, पण अर्थ कोमल असेल तर भारती; अर्थ प्रौढ, पण रचना कोमलप्रौढ असेल तर सात्वती; कोमल अर्थ, संदर्भ प्रौढ असेल तर मध्यम कैशिकी; व प्रौढार्थ पण कोमलरचना असेल तर मध्यम-रभटी अशा वृत्ति होतात (स. क. ३५ पु.). अर्थात् भोजास काय म्हणावयाचे आहे हे समजणे कठीण आहे. कोमल व सुकुमार यांत फरक काय ? किंवा प्रौढ व कोमल रचना एकाच वेळी कशी साध्य आहे वगैरे गोष्टी अर्थात् भोजालाच माहीत. पण एवढे मात्र स्पष्ट दिसते की या वृत्तीचा वाचकाच्या मनोवृत्तीशी कांहीही संबंध नाही. कोणाच्या तरी मनोवृत्तीशी संबंध लावावयाचाच झाल्यास भरताने केलेल्या व्याख्यांचा आधार घ्यावा लागेल. आपल्या नाट्यशास्त्राच्या विसाव्या अध्यायांत या वृत्तीचे मूळ भगवान्

१. वृत्तिश्च मधुरादिरसानुगुणनियतमसृणादिवर्णगतः रसविषयो व्यापारः ।

का. प्रदीप, उल्लास ९-२

२. रसविषयव्यापारवती वर्णरचना वृत्तिः ।

सा. द. परि. १०-४.

३. या विकाशेऽथ विक्षेपे संकोचे विस्तरे तथा ।

चेतसो वर्तयित्री स्यात् सा वृत्तिः सापि षड्विधा ॥ स. कं. म. २-३४

४. Vṛitti rather has in view the effect produced by a literary composition upon the mind of the reader or hearer. Vṛitti concerns itself with the psychological effect produced by the arrangement as well as by the sense of which that arrangement is a vehicle.

अच्युताने केलेल्या मधुकटभांच्या संहारकालांतील त्याच्या वृत्तींशी लावून, मग त्याने त्या वेदांमध्ये स्थापन केल्या असे सांगून, त्या चार वेदांपासून नाट्य किंवा काव्यांत आल्या असे भरताने सांगितले आहे. (नाट्यशास्त्र अ. २०, २४) ऋग्वेदापासून भारती, यजुर्वेदापासून सात्विकी, सामवेदापासून कैशिकी व उरलेली म्हणजे आरभटी-अर्थाव-वेदापासून आली असे त्याचे म्हणणे आहे. पुढे यांचे भेदही सांगितले आहेत. भरताने सांगितलेलीच लक्षणे विश्वनाथाने साहित्यदर्पणांत थोड्या फार फरकाने सांगितली आहेत, परंतु त्या सर्वांचा रोख नटाची मनोवृत्ति, त्याचे हावभाव, भाषणे, वेष यांकडेच आहे. वाचक किंवा श्रोता यांकडे नाही. उदाहरणार्थ, कैशिकी वृत्ति ध्या; ह्मिति नटांचे गीतनृत्य, विशेषतः स्त्रियांचे, असे असावे की ज्याने कामोपभोगाकडे प्रवृत्ति व्हावी, व कपडेही त्याच प्रकारचे असावे. आरभटीत युद्धे, इन्द्रजाले इत्यादि गोष्टी असाव्यात. म्हणजे एक-दरीत या वृत्तींचा संबंध वाचकांकडे न लागतां नट किंवा नायक यांच्या अभिनयाशी किंवा चरित्रवर्णनाशी लागतो.

याप्रमाणे वृत्तीसंबंधी संस्कृत साहित्यांत मोठा घाटाळा आहे. वस्तुतः रीति व वृत्ति यांमध्ये फारसा फरक मानू नये हे बरे. कारण दोन्हींचाही संबंध काव्याचे बाह्यांग व त्याची रचना यांशीच येतो. जुन्या आलंकारिकांकडे बघितल्यास साधारणपणे आपल्यास हेच दिसून येईल. दण्डी रीतीचा उल्लेख करितो, पण वृत्तीचा करित नाही. वामनाचेही तसेच आहे. ध्वन्यालोककार वृत्तीचा उल्लेख करितात. व त्याच रीति हाऊं शकतील असे म्हणतात. (ध्व. लो. ३।५३) मम्मट पुरुषादे वृत्तीचा उल्लेख करितो व त्यांसच गौडी इत्यादि रीति असे म्हणतो. विश्वनाथ रीतीचा उल्लेख करितो, पण भरताच्या नाट्यांतील वृत्ती तेवढ्याच आपल्या नाट्यवर्चेंत उल्लेखितो. काव्यचर्चेत वृत्तीचे नांव नाही. जगन्नाथाने वृत्तीचा तर नाहीच, पण वेदभीखेरीज इतर रीतींचाही उल्लेख केला नाही. असो. रीति असो वा वृत्ति असो, त्यांचा संबंध शब्दांच्या व अर्थाच्या विशिष्ट प्रकारच्या मांडणीशी आहे. यामुळे त्यांमध्ये फारसा भेद दाखविण्याच्या भानगडीत न पडणेच बरे.

वृत्तींचो संख्याहो रीतीप्रमाणेच अनिश्चित दिसते. मम्मट तांनच वृत्ति सांगतो. शिवाय कैशिकी इत्यादि वृत्ति अर्थाश्रय आहेत असे ध्वन्यालोककार म्हणतात. पण त्यांनीं सख्या कोणत्याच प्रकारची सांगितली नाही. भरत आणि विश्वनाथ यांनीं चार वृत्तींचा उल्लेख केला आहे. भोजाने तर यांत आणखी दोन वृत्तींची भर घालून आपल्या सहा रीतींना सहा वृत्ती अशी वांटणीही केली आहे; परंतु अमक्या रीतीला अमकां वृत्ति अशी वांटणी करण्यापेक्षां अमक्या रसाला अमकां वृत्ति अशी योजना अधिक मान्य होती असे दिसते. भरताने हास्य, शृंगार व करुण यांस कैशिकी, वीर व अद्भुत यांस सात्वती, रौद्र व भयानक यांस आरभटी, व बीभत्स व करुण यांस भारती अशी व्यवस्था केली आहे (नाट्य २० अ ६३।६४). विश्वनाथाने शृंगारांत कैशिकी, वीरांत सात्वती, रौद्रांत व बीभत्सांत आरभटी व सर्वत्र भारती अशी योजना केली आहे.

वरील एकंदर विवेचनावरून असें दिसून येईल कीं, वृत्तीसंबंधीची स्पष्ट व निश्चित कल्पना कोणालाच फारशी नव्हती. ज्यानें त्यानें आपल्या मतानें कांहीं कल्पना दिल्या आहेत, व गोंधळांत भर घातली आहे. विश्वनाथानें तर भरताचेंच निव्वळ अनुकरण केलें आहे. पण कांहीं तरी स्वतंत्रता दाखवावी म्हणून थोडेफार शाब्दिक भेद केले आहेत.

या वृत्तीशिवाय ध्वन्यालोककारांनीं 'संघटना' या प्रकाराचाही थोडासा विस्तृत विचार केलेला आहे. त्यांचे मते या संघटना तीन प्रकारच्या आहेत. पहिली असमासा, दुसरी मध्यमसमासा व तिसरी दीर्घसमासा. या वर्गीकरणावरूनच संघटनेच्या स्वरूपाची कल्पना होईल शब्दांची सुटी, अथवा थोडीशी सामासिक, किंवा संपूर्ण सामासिक रचना म्हणजे संघटना होय. यापुढें संघटना ही गुणांवर अवलंबून आहे कीं गुण संघटनेवर आहेत याची चर्चा त्यांनीं केली आहे, व गुण निराळे व संघटना निराळ्या असा निर्णय देऊन या संघटना रस, वक्ता, विषय यांच्या अनुरोधानें योजनावयाच्या असतात असा अभिप्राय दिला आहे. करुण व विप्रलंभशृंगार यांत असमासा संघटनाच हवी; रौद्रादि रसांत बहुधा मध्यमसमासा व केव्हां केव्हां दीर्घसमासा रचना हवी. पण दीर्घसमासा रचनेचा हव्यास होतां होईल तो कमी असावा, व कशीही रचना असली तरी प्रसादगुण पाहिजेच. नाहींतर असमासा रचनाही क्लिष्ट व्हावयाची, याप्रमाणें विचार यांत आहेत. हा विचार संस्कृतसारख्या सामासिक भाषेस योग्य असला तरी मराठीसारख्या भाषेस विशेषतः आधुनिक काळी फारसा करावयास नको. मूळ मराठी बहुतेक असमासा भाषा असल्यानें या विचाराची फारशी जरूरी नव्हतीच. संस्कृतच्या अभ्यासानें तिजवर जो परिणाम झाला त्या योगानें या संघटनासंबंधी लिहिणें भाग आलें. पण यापेक्षा अधिक खोलांत या बाबतींत तरी जाण्याचें कारण दिसत नसल्यानें हें प्रकरण येथेंच पुरें करूं. रीतीसंबंधीचा सामान्य विचार येथें पुरा झाला. परंतु त्या रीति ज्या गुणांवर अवलंबून आहेत त्यांचा सविस्तर विचार पुढील प्रकरणांत करावयाचा आहे, कारण त्याखेरीज या विषयाची चर्चा पुरी व्हावयाची नाहीं.

प्रकरण ८ वें

७०६

गुणविचार

मागील प्रकरणांत रीतींचा सामान्य पण सविस्तर असा विचार झाला. आतां त्या रीति ज्या गुणांवर अधिष्ठित झाल्या आहेत, त्यांची प्रास्ताविक स्पष्ट कल्पना यावी म्हणून त्यांचा व्यक्तिशः पण स्वतंत्र असा विचार होणे प्राप्तच आहे. मागील प्रकरणांतच गौडी व वैदर्भी या दोन जवळजवळ परस्पर-विरुद्ध अशा रीतींची कल्पना होण्याकरितां म्हणून सर्वमान्य अशा तीन ठळक गुणांची साधारण चर्चा केलीच आहे; तथापि हे तीनच गुण म्हणजे सारे नव्हत अशी इतर कांहीं लेखकांची समजूत असल्याने व वरील तीन गुणांचाही सविस्तर विचार न झाल्याने तो येथे करावयाचा आहे.

प्रथमतः गुणांची कल्पनाच काय आहे हें पाहणें जरूर आहे. साहित्यशास्त्राच्या पूर्वकालीं काव्यासंबंधींच्या कल्पना अप्रौढावस्थेंत असल्याने बऱ्याचशा गोष्टींची कल्पना स्पष्ट झाली नव्हती. पण पुढें पुढें या कल्पनांत भेद व स्पष्टपणा अधिक आला. तीच गोष्ट गुणांसंबंधी आहे. काव्यावर पुढें आलंकारिकांनीं जें मानवी देहाचें रूपक केलें आहे त्यामध्ये या गुणांचें स्थान कोणतें व त्यांचा अलंकारांपासून भेद काय वगैरे गोष्टींचा विचार पुढें झालाच. पण प्रथम प्रथम या कल्पनांचा घोंटाळा झाला होता व तो कसा उलगडत गेला हें पहाणें आवश्यक आहे.

काव्यांतील गुणांचा उल्लेख भरतापासूनचा जुना आहे. त्यानंतर दण्डीभामहानीं त्याची चर्चा केली आहे. त्यांत दण्डीची चर्चा अधिक विस्तृत आहे. दण्डीनंतर वामनानें तर त्यांचा जोरांतच पुरस्कार करून त्याचे मते काव्यात्म्याचा अधिकार असणाऱ्या रीती त्यानें या गुणांवरच अधिष्ठित केल्या आहेत. त्याचेमागून भोजानें त्यांचा अधिकच विस्तृत विचार केला आहे. पण ध्वन्यालोककारांपासूनच त्यांचें महत्त्व कमी कमी होत चाललें. मम्मट विश्वनाथानीं गुणांची संख्याही दहापासून तीनवर आणून ठेविली. यांत त्यांस अर्थात् भामहाराखल्या जुन्या लेखकांचा आधार होता. जगन्नाथानें दहाही गुणांचें विवेचन केलें आहे. पण त्याचा कोणत्याच बाजूसंबंधी अभिनिवेश दिसत नाही. इतर पुष्कळ प्रसंगीं, पूर्वीच्या कल्पनांचें नुसतें विवेचन करावयाचें एवढाच जसा त्याचा उद्देश असतो, तसाच तो येथेही दिसतो. याप्रमाणें थोडक्यांत गुणांच्या उत्कर्षापर्यंतचा इतिहास आहे.

गुणांच्या कल्पनेच्या विकासाकडे पाहणेंही तितकेंच जरूर आहे. भरतानें गुणांचें साधारण (स्पष्ट व निश्चित नव्हे) वर्णन केलें आहे; पण गुणांच्या कल्पनेचा विकास—भरत गुणाची व्याख्या किंवा काव्यांत त्यांचें स्थान काय आहे, हें काहीं त्यानें सांगितलें नाहीं. नाहीं म्हणावयास दोषांचे

विरुद्ध ते गुण अशी थोडीशी कल्पना दिली आहे. अर्थात् दोषांचें वर्णन आधीं आलेलेंच आहे. (एते दोषास्तु विज्ञेया सूरिभिर्नाटकाश्रया गुणाः [विपर्यय] यादेषां माधुर्यादौद्य-लक्षणाः) यांतही मुद्याचा शब्द जो विपर्यय तो निश्चितपणें तेथें आहे कीं नाहीं हें सांगतां येत नाहीं हें दिसतेंच आहे; तथापि तो तसा आहे असें धरून चालण्यास हरकत नाहीं. पण असें करूनही ही गुणांची अभावरूप कलरना योग्य नव्हे; किंवा भावरूपत्व जर कोणास घावयाचें असेल तर तें गुणांसच दिलें पाहिजे. कारण तेच काव्यांत पाहिजेत, त्यांचा विपर्यय नको. जी गोष्ट पाहिजे आहे तीच भावरूप म्हटली पाहिजे. कारण तिचें अस्तित्व अधिक दिसून येणार. भरताचा अर्थ शब्दशःच घ्यावयाचा असेल तर विनोदानें असेंही म्हणतां येईल कीं गुणांपेक्षा दोषांचेंच अस्तित्व अधिक प्रमाणांत काव्यांत दिसून येत असल्यानें जे नेहमीं पाहण्यांत येतात त्या दोषांसच त्यानें गुणरूपत्व दिलें व गुणांस त्यांचा विपर्यय असें म्हटलें. असो.

भरतानंतर दण्डीनें तेच दहा गुण उचलून त्यांची अधिक विस्तृत चर्चा केली.

दण्डी

पण असें करितांना गुणांच्या सामान्य स्वरूपाची कल्पना मुळीच दिली नाहीं. फक्त हे वैदर्भी रीतीचे प्राणभूत आहेत.

एवढें म्हटलें आहे. पुढें दुसऱ्या परिच्छेदांत अलंकारांचें विवेचन करितांना गुणांना अलंकारच म्हटलें आहे. (काश्चित् मार्गविभागार्थ उक्ताः प्रागप्यलंक्रियाः । परिच्छेद २) यावरून या दहा गुणांस तो अलंकारच म्हणतो आहे असें दिसतें. अलंकारांची त्याची कल्पना पुढीलप्रमाणें आहे. काव्यास शोभा असणारे धर्म म्हणजे गुण होत. यावरून गुणांचेही काम काव्यास शोभा आणण्याचें आहे असें दण्डीचें मत होतें असें दिसतें. पण यामुळें गुणामध्ये व अलंकारांमध्ये घोटोळा झाला. हाच घोटोळा वामनानें पुढें केलेल्या व्याख्येंत प्रतिबिंबित झालेला दिसेल. त्याचे मते काव्यास शोभा आणणारे धर्म ते गुण व त्यांत अधिक भर घालणारे ते अलंकार होत. यावरून दोघांचेही कार्य एक आहे इतकेंच नव्हे तर त्यांमध्ये भेद असल्यास तो जातीचा नसून प्रमाणाचा आहे, असेंही वाटण्याचा संभव आहे. अर्थात् आधींच सद्गुणी असणाऱ्या व्यक्तीच्या सौन्दर्यांत अलंकारांनीं भर ही पडणारच. पण हा गुण व अलंकारांतील भेद बरील व्याख्येवरून स्पष्ट होत नाहीं. हा भेद स्पष्ट करण्याचें काम प्रथम ध्वन्यालोककारांनीं केलें असें म्हणावयास हरकत नाहीं. त्यांचे मते गुणांत व अलंकारांत पुढील भेद आहे. गुण हे शरीर किंवा आत्मा यांत सदैवांतर्गत असें धर्म आहेत. शौर्यैर्भ्यः, इत्यादि आत्म्याचे

१. काव्यशोभाकारान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते । दण्डी, कां. द. परिच्छे २ श्लोक १.

२. गुणनिर्वृत्त्या काव्यशोभातस्याश्च अतिशयहेतवो अलंकाराः । का.सू. अधि ४अ. १.

म्हणा; किंवा गौरवर्ण, अवयवांचा नीटनेटकेपणा इत्यादि शरीराचे गुण हे शरीरापासून केव्हांही दूर करितां येत नाहींत; त्याप्रमाणेंच प्रसाद, माधुर्य, ओज इत्यादि गुण हे काव्य किंवा त्याचें शरीर जे शब्दार्थ त्यापासून केव्हांही दूर करितां येत नाहींत. एकाद्या शब्दांत असलेलें माधुर्य किंवा प्रसाद त्या शब्दास केव्हांही सोडून जाणें शक्य नाहीं. अलंकारांचें तसें नाहीं. ते बदलतां येतील; रूपकाची उपमा, उपमेची अपन्हुति, अपन्हुतीचा ससंदेह थोड्या फार फरकानें सहज साध्य आहे, किंवा ते अगदींच टाळतां येतील. सरळ अनलंकृत असेही त्याच मजकुराचें वर्णन करणें शक्य आहे. तरीही तें सुंदर होईल व काव्य म्हटलें जाईल. त्यांत प्रसाद वा माधुर्य असूं शकेल. सारांश गुण हे काव्यशरीरांतर्गत आहेत, अलंकारांसारखे बाह्य नव्हेत, हें स्पष्ट दिसेल. मम्मट व विश्वनाथ यांनीं हीच कल्पना उचलून धरिली आहे. अर्थात् या तिघांत काव्याचा जो आत्मा त्यासंबंधीं असणाऱ्या मतभेदानें गुण हे कशाचे यांत मतभेद होईल. ध्वन्यालोककार व्यङ्ग्यार्थाचेच हे गुण समजतील. मम्मट हे गुण काव्याचा आत्मा जो रस त्याचे आहेत असें म्हणतो.^१ विश्वनाथानें मम्मटाचाच अनुवाद केला आहे. 'जगन्नाथ हा हे गुण रसाचेच असतात असें म्हणूनही ते शब्दार्थाचेही आहेत असें म्हणतो. मम्मटाचे व विश्वनाथाचे मते रसाचे हे गुण लक्षणें शरीरास लागतात, मूळचे नव्हेत. जगन्नाथ म्हणतो हे गुण शब्द व अर्थामध्येंही असतात, व म्हणूनच आपण 'मधुर रचना, ओजस्वी बन्ध,' इत्यादि शब्द योजितो,^२ व हेंच मत अधिक ग्राह्य दिसतें. कारण आत्म्याच्या गुणाबरोबर शरीराचे गुणही आपल्यास मानले पाहिजेत. सुकुमारता, गौरवर्णता, इत्यादि गुण शरीराचेच नव्हेत काय? तसेंच सौकुमार्य, समता, श्लेष इत्यादि गुण काव्यशरीराचे तरी कां मानूं नयेत ! असें असल्यानें गुण हे निव्वळ रसाश्रित आहेत असा आग्रह घरणें योग्य होणार नाहीं.

गुणांचें अलंकारांपासून जसें तसें आत्म्यापासूनही भिन्नत्व दाखविणें वामनाच्या काव्याच्या व्याख्येसंबंधाने भाग झालें आहे. काव्याचा गुण आत्म्याहून भिन्न आत्मा रीति आहे; रीति म्हणजे विशिष्ट पद्धत; व त्या पदांचे विशेष म्हणजे गुण अशी काव्याची व्याख्या वामनानें केल्यानें, अखेरीस गुण हेच काव्याच्या आत्म्याचा मुख्य भाग होऊन बसतात. तेव्हां गुणांसंबंधीं हीही कल्पना अग्राह्यच

१. तमर्थमवलम्बन्ते येऽङ्गिने ते गुणाः स्मृताः ।

अङ्गश्रितास्त्वलंकारा मन्तव्याः कटकटिवत् ॥

२. ये रसस्थाङ्गिनो धर्मा शौर्यादय इवात्मनः । उत्कर्षहेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणाः । का. प्र. ८-१०.

३. रसेषु चैतेषु निगदितेषु माधुर्योजःप्रसादाख्यास्त्रीन्गुणानाहुः ।

सा. द. परिच्छेद ८-१ व ९.

४. (तथाच) शब्दार्थयोरपि माधुर्यादेरीदृशस्य सत्त्वादुपचारो नैव कल्प्य

इतिमादृशाः । र. गं. पृ. ५५.

ठराविली पाहिजे. गुण हे अलंकारांइतके बाह्य नसले, तरी आत्म्याइतके महत्त्वाचेही नाहींत व त्यामुळे त्यांची व त्यांवर अधिष्ठित असलेल्या रीतींची योग्यता काव्याचा आत्मा होण्याची नाहीं हें स्पष्ट आहे. शौर्यधैर्यादि गुण कितीही उत्कट असले तरी त्यांचा आश्रय जो आत्मा तो त्यांपेक्षा निराळा असून त्यांचा आश्रय आहे, व हे गुण त्याचे आश्रित आहेत हे विसरतां कामा नये. व म्हणूनच ध्वनिकार वामनादिकांस काव्यतत्त्व फक्त अर्धवट समजले होते^१ असें म्हणतात.

याप्रमाणें गुणांचें स्वरूप स्पष्ट झाल्यानंतर या गुणांची संख्या किती आहे यासंबंधी विचार करणें योग्य होईल. भरत, दण्डी, वामन हे ही संख्या दहा आहे असें म्हणतात. भामह, मम्मट, विश्व-

नाथ हे ती संख्या तिनींवर आणितात. भोज व विद्यानाथ यांनीं ही संख्या चौवीसपर्यंत नेली आहे. तेव्हां या मतमतांतरांतून निश्चित मत कोणतें असा प्रश्न पुढें येतो, व त्याचें खरें उत्तर ही संख्या अशी निश्चित नसावी हेंच होय. कारण, मानवाचेंच रूपक पुढें चालवावयाचें झाल्यास, मनुष्याच्या गुणांची आजपर्यंत कोणी संख्या मोजली होती, व ती तशी मोजणें शक्य आहे काय ? दया, क्षमा, शांति, सत्यप्रियता, शौर्य, धैर्य, स्वार्थ-त्याग, मनमिळाऊपणा, आनंदी वृत्ति, देशाभिमान, प्रेमळपणा, सरळपणा, इत्यादि अनेक लहान मोठे, पण तरीही स्वतंत्र अस्तित्व असणारे गुण ज्याप्रमाणें माणसांत दिसून येतात, त्याप्रमाणेंच ते काव्यांत दिसून येतात असें कां म्हणूं नये. त्यामुळे गुणांस संख्येची मर्यादा घालणें केव्हांही अप्रयोजकपणाचें आहे. त्यांतून मम्मटानें 'त्रयस्ते न पुनर्दश' असें जोरांत ठासून जें सांगितलें आहे, तें अधिकच दुराग्रहाचें दिसतें. गुणांची तीन ही संख्या आपाततःच अत्यंत अपुरी वाटते व ती तशी आहे यांत शंका नाहीं. ती दहाच असेल असेंही नाहीं. ती चौवीसपर्यंत नेण्यांत भोजानें अतिरेक केला असला तरी तत्त्वतः तो चूक होता असें म्हणतां येत नाहीं. असें असल्यानें सामान्यतः मान्य व व्यवहारास उपयोगी अशी दहा हीच संख्या विवेचनास आधार म्हणून घेतली आहे. मम्मटानें कोणत्या मुद्यावर ही संख्या तीनवर आणली व हें करणें कितपत सयुक्तिक आहे याचा विचार या गुणांची स्पष्ट कल्पना आल्यावर करणें योग्य असल्यानें या प्रकरणाचे शेवटींच तो करण्यांत येईल.

गुणांचे दोन प्रकार कित्येकांनीं कल्पिले आहेत. कांहीं गुण अर्थाचे, व कांहीं गुण

शब्दाचे. भरतदण्डींनीं असा भेद स्पष्टपणें मांडिला नाहीं.

गुणांचे दोन भेद

परंतु माधुर्याची चर्चा करितांना हा अर्थगुणही असें

दण्डीनें जेव्हां म्हटलें आहे, तेव्हां इतर गुण बहुतेक शब्दाचेच आहेत असें त्यांचें मत असावें असें दिसतें. त्यांपैकीं अर्थव्यक्ति, उदारत्व, व समाधि यांचा अर्थाशीं निकट संबंध असला तरी अर्थाची अभिव्यक्ति करण्याचें हे निरनिराळे प्रकार आहेत व यांचा

१. अस्फुटस्फुरितं काव्यतत्त्वमेतच्च अस्तिम् । अशङ्कुवद्भिर्व्याकर्तुं रीतयः संप्रवर्तिताः ।

मूल संबंध शब्दप्रयोगाशी असल्याने त्यासही शब्दगुण म्हणतां येईल असे त्याचे मत दिसते. वामनाने हेच दहा गुण शब्दाचे व अर्थाचेही आहेत असे मत प्रतिपादले आहे. भोजाने आपले चौवीस गुणही तसेच आहेत असे सांगितले आहे. सारे गुण रसाचेच आहेत असे म्हणण्यांत जितका दुराग्रह दिसेल, तितकाच दुराग्रह हे गुण शब्दाचेही व अर्थाचेही आहेत असे म्हणण्यांत आहे. म्हणून विद्यानाथाने असा कांहीं भेद दाखविला नाही हे योग्य दिसते. येथेही वरील दृष्टांतच लागू पडण्यासारखा आहे. तेव्हा कांहीं नुसते शब्दाचे, कांहीं नुसते अर्थाचे व कांहीं दोन्हीचेही अशी विभागणी करणे हेच योग्य होईल.

हे दहा गुण खालीलप्रमाणे आहेत. १ श्लेष, २ प्रसाद, ३ समता, ४ माधुर्य, ५ सुकुमारता, ६ अर्थव्यक्ति, ७ उदारता, ८ ओज, ९ कान्ति व १० समाधि. भरत व वामन यांनी हेच दहा गुण सांगितले आहेत, तथापि त्यांचे या गुणांचे अर्थ कित्येक ठिकाणी भिन्न आहेत. भोजाने त्यांत उदात्तता, और्जित्य, प्रेय, सुशब्दता, सूक्ष्मत्व, गाम्भीर्य, विस्तर, संक्षेप, भाविक, गति, रीति, उक्ति, प्रौढि, उदाहृतत्व हे चौदा गुण आणखी घातले आहेत; व हे सारे शब्दगुण व अर्थगुणही आहेत, व त्यांचे विपर्यय जे दोष ते कांहीं विशिष्ट परिस्थितीत गुण होतात म्हणून ते २४ गुण, असे बहात्तर प्रकारचे गुण सांगितले आहेत. विद्यानाथाने हेच २४ गुण घेतले आहेत, पण त्यांत कोणत्याही प्रकारचे भेद पाडले नाहीत.

या गुणांचा आतां व्यक्तिशः विचार करूं. पहिला गुण श्लेष. याचा अर्थ दण्डीने

शौथेल्याभाव असा दिसून आहे. (श्लिष्टमस्पृष्टशैथिल्यम् परि. १ श्लोक ४३). शिथिलता म्हणजे वाक्यांतली

श्लेष

सारी किंवा बहुतेक अक्षरे अल्पप्राण असणे. ज्या अक्षरांचा उच्चारबाबत थोडे श्रम पुरतात, थोडा श्वास लागतो अशीं अक्षरे अल्पप्राण होती; म्हणजे जोडाक्षरे किंवा कठोर वर्णांचा अभाव शैथिल्यास कारणीभूत होतो. यांत आणि या कोमल वर्णांच्या अनुप्रासामुळे भर पडते. दण्डीचेच उदाहरण घ्या. 'मालतीमालालोलालिकालिला' हे होय. त्याचा अर्थ मालतीच्या मालेवर लुब्ध अशा भ्रमरांची गर्दी असा आहे. यांत जोडाक्षरे मुळीच नाहीत व 'त' आणि 'क' यांखेरीज सारीं अक्षरे मृदु आहेत; शिवाय 'त' व 'क' देखील कठोर मानली जात नाहीत. शिवाय 'ल' या कोमलांत कोमल अशा अक्षराची ६-७ वेळां पुनरावृत्ति झाली आहे. यामुळे या ओळीस शिथिलता आलेली आहे. अक्षरे एकांत एक जुळून एकजीव होऊन घट्ट बसलेली नाहीत. सर्व अक्षरे ऱ्हस्व असल्यास हाच प्रकार दिसून येतो. उदाहरणार्थ, मोरोपंतांची पुढील ओळ पहा:-

'आयुष्य असो किति तरि मज तदितर पुरुष तुजसमाचि राया.' यांत 'किति' पासून ते शेवटची दोन अक्षरे येथपर्यंत ऱ्हस्व अक्षरेच सारीं आली आहेत. त्यामुळे ब्रेक नसलेल्या डव्याप्रमाणे उतारावरून आपण घसरतच चाललो आहो की काय असा

भास हों अपरिहार्य आहे. यासच शिथिलता म्हणतात. मध्ये जोडाक्षरं किंवा कठोर वर्ण नसल्यास ही घसरगुंडी थांबत नाही; अक्षरांचा एकजीव होत नाही. नुसता पातळ चुनाच जर थरावर थर घातला तर त्यापासून कार्यक्षम अशी भित होऊ शकत नाही. तर त्यांत कठीण अशा दगडांना मध्ये मध्ये स्थान दिले पाहिजे. म्हणून दण्डीनेच दिलेलं श्लेषाचें उदाहरण पहावें. वर दिलेल्या उदाहरणांत जो अर्थ प्रथित आहे तोच अर्थ 'मालतीदाम लङ्घितं भ्रमरैः' या शब्दप्रयोगांत आणला आहे. परंतु यांत शैथिल्य नाही. एक तर जोडाक्षरं आणली आहेत, व दुसरे 'ल'च्या अत्युक्त अनुप्रासास चाट दिली आहे. त्यामुळे सारीं अक्षरे कोमल असूनही शैथिल्य भासत नाही. दण्डीच्या मते पहिला प्रकार गौड लोकांना अनुप्रासाकरितां म्हणूनच प्रिय आहे, तर दुसरा प्रकार विदर्भ कवींना अधिक प्रिय वाटतो. स्वतः दण्डी दुसऱ्या प्रकाराच्या बाजूचा आहे. या श्लेषगुणाचें अस्तित्व वैदर्भीरीतीमध्ये सांपडतें व गौडीरीतीमध्ये त्याचा अभाव असतो असे त्याचें म्हणणें आहे.

बरील शैथिल्य आणखीही एका प्रकारांत दिसतें; उदाहरणार्थ 'च्युतो मानो-
धिको रागो जातो मोहोसवो गताः' या ओळीत दीर्घाक्षरं, व 'च,' 'ह,' सारखीं कठोर अक्षरं असूनही 'ओ' या स्वराच्या पुनरावृत्तीनें प्रत्येक ठिकाणीं तीं तोडल्या प्रमाणें वाटतात. त्याचप्रमाणें दीर्घ अक्षरं किंवा जोडाक्षरंही एका पाठांमागून एक आल्यास, नुसत्या दगडांच्या राशींत बसा एकजीव होऊ शकत नाही, तशीं तींही एकजीव होत नाहीत. उदाहरणार्थः 'सुंदर मंदिर कौशल्यानें कारागीरें कोणी' या ओळीत 'कौशल्यानें' इत्यादि अक्षरें सार्व दीर्घच आली आहेत; किंवा 'कष्ट कोष्ठवरी द्विज ओष्ठहि' या ओळीत जोडाक्षरं व तींही कठोर वर्णांचीं असल्यानें तोच परिणाम होतो. पुढील ओळीत, जोडाक्षरं, दीर्घ वर्ण किंवा फारसे कठोर वर्ण नसतांही श्लेषभाव वाटतो. उदाहरणार्थः—

‘जिकडे तिकडे तगमग, जिगजिग, दगदग फारच फार,

तगमग, भगभग सदासर्वदा बेजारी बाजार.’

दण्डीनें उल्लेखिलेल्या अनुप्रासप्रिय गौडांस या ओळी फार आवडतील.

दण्डीनी ही व्याख्या बहुतेकांस मान्य दिसते. भरत, अर्थात् दण्डीच्या आधींचा, म्हणतो कीं, येथें पदं परस्परसंबद्ध, सुप्रतिबद्ध आहेत तेथें श्लेष समजावा.^१

वामनाच्या मते बरीचशीं पदं असूनही तीं एकच पदासारखीं दिसतात तेव्हां श्लेष म्हणावा.^२ अर्थात् संस्कृतमध्ये संघीची सोय असल्यानें हा भास अधिक प्रमाणांत होणार हें उघड आहे. तथापि शब्दांचा एकजीवपणा हा मुख्य मुद्दाच येथेही अभिप्रेत आहे हें उघड आहे.

१. संबद्धानुपरस्परम् । श्लिष्टता या पदानां हि श्लेष इत्यभिधीयते । ९३

स्वतः सुप्रतिबद्धं च श्लिष्टं तत् परिकीर्त्यते । ९४ ना. शा. अ. १६

२. मसृणत्वं श्लेषः । मसृणत्वं नाम यस्मिन् सति बहून्यपि पदानि एकपदवत् भासन्ते । वामन, का. पु. अधि. ३. सूत्र ११.

वरील उदाहरणांवरून हा गुण निव्वळ शब्दगुण आहे अशी कल्पना होते व दण्डीचेही मत तसेच दिसते. परंतु वामन व भोज ह्यांनी हा अर्थगुणही मानलेला दिसतो. त्यांच्या मते एकाद्या काव्यांत ग्रथित केलेल्या विचारांची क्रमवार मांडणी व सुसंबद्धता यांनी येणारी एक सुसंघटना म्हणजेच अर्थगुण श्लेष होय. (क्रमकौटिल्या-नुव्वणत्त्वोपपत्तियोगो श्लेषः) भोज त्यास ' संविधाने सुसूत्रता ' असे म्हणतो.

परंतु अर्थ किंवा विचारांच्या श्लिष्टतेबद्दल, ती बरीच सूक्ष्म असल्याने मतभेद होण्याचा संभव असल्याने या गुणाची चर्चा येथेच संपविलेली बरी. हा गुण मुख्यतः शब्दगुणच आहे असे म्हणण्यासही प्रत्यवाय दिसत नाही.

यानंतरचा गुण प्रसाद होय. या गुणासंबंधीची बरीचशी चर्चा रीतिविचाराचे वेळीच झाली. हा गुण सर्वांनी मान्य केलेला असल्याने प्रसाद त्याचे महत्त्व अधिक आहे हे सांगायला नकोच. बहुतेक सर्वांच्या मते या गुणाचा अर्थ ' सहज अर्थप्रतीति होईल अशाच शब्दांची योजना ' असा आहे. जे प्रसिद्धार्थ आहे ते प्रसादयुक्त (प्रसादवत् प्रसिद्धार्थम्) असे दण्डी; ज्याचा अर्थ विद्वानांनी न सांगताच लागतो व सुखाने लागतो ते प्रसादयुक्त (अथानुक्तो बुधैर्यत्र शब्दादर्थः प्रतीयते । सुखशब्दार्थसंयोगात् प्रसादः परिकीर्त्यते) असे भरत; ऐकल्याबरोबर शब्दांपासून अर्थबोध होतो ते प्रासादिक (श्रुतिमात्रेण शब्दात्तु येनार्थप्रत्ययो भवेत्) असे मम्मट; ज्याप्रमाणे शुष्क सर्पणांत अग्नि ताबडतोब पसरतो, त्याप्रमाणे ज्यामुळे अर्थ तत्काळ चित्त व्यापतो तो प्रसाद असे विश्वनाथ व झटकन् अर्थ समजणे (झटिति अर्थापत्तिः, झटित्यर्थापकत्वम्) अशी लक्षणे इतरांनीही दिली आहेत. वामन व जगन्नाथ मात्र निराळे लक्षण सांगतात. दोघांच्याही मते गाढत्व व शैथिल्य यांच्या मिश्रणाने प्रसाद उत्पन्न होतो. गाढत्व म्हणजे कठोर व संयुक्ताक्षरांची सामासिक रचना. ती घोडा वेळ व शैथिल्य म्हणजे कोमल व असंयुक्त अक्षरांची असामासिक रचना ती त्याचेपुढे, असे मिश्रण असल्यास ती रचना प्रासादिक आहे असे त्यांचे मत होते. या मतांत अर्थात् मतस्वातंत्र्यापेक्षा तिरशिंगराचीच अधिक दिसते व ती या दोघांचे स्वभावांत होतीही. एक तर प्रसाद हा गुण सर्व रसांस योग्य म्हणून सर्वमान्य आहे व गाढ रचना शृंगारकृष्णहास्यादि रसांस प्रतिकूल आहे आणि सान्याच रसांस सान्या वेळी हे परस्परविरुद्ध गुणांचे मिश्रण योग्य होणार नाही. वीर-रसांत शैथिल्य चालणार नाही, शृंगारार्दांस गाढत्व चालणार नाही. जेथे या दोन्हींचा चढउतार असेल तेथेच ती रचना मान्य होईल. असे असल्याने प्रसाद याचा या दोघांनी दिलेला अर्थ न करणेच योग्य होईल.

प्रसादगुणाचे स्वरूप अधिक स्पष्टपणे रीतिविचारांतच दाखविले असल्याने त्याबद्दल येथे अधिक लिहिण्याची जरूरी नाही. हाही गुण मुख्यतः शब्दगुण आहे. तथापि वामन व भोजाने तो अर्थगुणही मानिला आहे व अर्थाची विमलता (स्पष्टपणा) किंवा अर्थाची प्रकटता (प्राकट्यमर्थस्य) अशा व्याख्या अनुक्रमे दिल्या आहेत. अर्थ-

बोधाच्या आढ शब्दांची योजना व रचनाच कशी येते हें मार्गे या गुणाची चर्चा करितांना सविस्तर दाखविलेंच आहे; तेव्हां हाही गुण शब्दगुणच आहे असें म्हणतां येईल.

तिसरा गुण समता. रचनेमध्ये विषमता नसणें म्हणजेच समता होय. कांहीं

रसोपयोगी अपरिहार्य कारण नसतां, एकदां कोमलवर्ण समता

रचना, एकदां कठोरवर्ण रचना; एकदां सामासिक, एकदां

असामासिक, एकदां संयुक्ताक्षरविरहित, एकदां संयुक्ताक्षराडंबरयुक्त अशी रचना

असल्यास त्यास विषम रचना म्हणतात. साधारणपणें एकाच श्लोकांत अशी विषमता

असूं नये, किंवा काव्य लहान असल्यास त्या संबंध काव्यांत होऊं नये. कठोर किंवा स्फुट अशी रचना केल्यास हरकत नाहीं. उदाहरणार्थ, चंद्रशेखरांची

अये कविमनोभवे ! सहजसंभवे ! स्वामिनी !

सुवर्णमयदेहिनी ! नवरसात्मके ! भामिनी !

प्रसदमयजीविते ! अनुविचारसंचारिणी !

चमत्कृतिविलासिनी ! रसिकसन्मनोहारिणी !

या कवितेंत किंवा श्लोकांत अगदीं कठोर नसली तरी आडंबरयुक्त अशी रचना आहे.

पण ती संबंध श्लोकांत चालविल्यानें समतागुणास पात्र झाली आहे. याहीपेक्षां योग्य

उदाहरण मोरोपंतांच्या केकावलीची पहिलीच 'सदाश्रितपदा सदाशिवमनोविनोदास्पदा'

इत्यादि केका होईल. परंतु ही कठोर रचना कायम न ठेवितां पुढें मृदु रचना आणिल्यास

किंवा मृदु रचनेनें सुरुवात करून कठोर रचना नंतर केल्यास विषमता उत्पन्न होईल.

उदाहरणार्थ:—

ती तीव्र-दक्षिण-समीर-समीरिता जी

वर्षाऋतूंत नवनील-पयोद-राजी

अथवा

द्याया समृद्धि जणुं या विषया अपार

साराहि तज्जठरसंस्थित वारिभार

यांत पहिल्यांत स्फुट रचनेनें सुरुवात करून मृदु रचनेंत शेवट केला, तर दुसऱ्यांत

मृदु रचनेनें सुरुवात करून कठोर रचना मध्यें आणून पुन्हां 'वारिभार' हा मृदु किंवा

कोमलवर्णात्मक शब्द आणला आहे. अशा तऱ्हेचा अनियमितपणा दोषास पात्र होतो.

या गुणासंबंधी बहुधा ऐकमत्य आहे. रचनेंत विषम नसलेलें तें सम^१ किंवा गीती-

मध्यें अभेद असल्यास तें सम^२ अशी अनुक्रमें दण्डी व वामन यांनीं व्याख्या केली

आहे. भरताचा अर्थ थोडा निराळा आहे.^३ निरर्थक किंवा अतिगूढार्थक (नातिचूर्णपदैर्युक्ता)

१. समं बन्धेष्वविषमम् । का. द. परि. १ श्लोक. ४७.

२. मार्गाभेदः समता । का. सू. अधि. ३-अध्याय १ सूत्र १२.

३. नातिचूर्णपदैर्युक्ता नच व्यर्थभिधायिभिः । न दुर्बोधा तैश्च कृता समत्वात्समता

मता । ना. शा. १६-१६.

५, " " ९ " " " का. ४ "

त्याचें मत होतें.^१ असा श्रुत्यनुप्रासच उच्च अभिरुचि दर्शवितो व तो वैदर्भीत आढळतो-
गौडाना अगदीं वर वर दिसणारा अनुप्रासच प्रिय वाटतो. पण त्यांत खरें माधुर्य नसतें
असें त्याचें म्हणणें आहे. हें मागें माधुर्याची कल्पना देतांना सांगितलेंच आहे.

मम्मट-विश्वनाथांचे मते गुण हे मूलतः रसाचे गुण आहेत व पर्यायानें त्यांच्या
शब्दरूपी शरीराचे आहेत. तेव्हां माधुर्याची त्यांची मूळ व्याख्या रसानुलक्षीच आहे.
शृंगार रसामध्ये आल्हाद उत्पन्न करणारे व द्रुतिकारण असें जे काहीं असतें तें माधुर्य.^२
द्रुति म्हणजे मनाची विगलितावस्था किंवा अगतिकत्व म्हणजेच द्वेषादिजन्य काठिन्याचा
अभाव. हा गुण विप्रलम्भ शृंगारांत, कहररसांत व शान्तरसांत अतिशयित स्वरूपांत
दिसून येतो, असें मम्मटाचें म्हणणें आहे. विश्वनाथानेही जवळ जवळ तीच व्याख्या
उचलली आहे.^३ चित्तद्रवीभावरूप आल्हाद हेंच माधुर्य होय असें तो म्हणतो. पण असें
करितांना मम्मटाशीं त्यानें थोडासा मतभेद दाखविला आहे. आल्हादकत्व म्हणजेच द्रवी-
भाव असल्यानें तें द्रवीभावाचें भिन्न असें कारण होऊं शकत नाहीं, अशी त्यानें मम्मटावर
टीका केली आहे. पण असें जर असेल तर वीररसांतही आल्हाद हा होतोच; पण चित्तद्रव
आपल्यास आढळून येत नाहीं. असो. ही मनाची स्थिति दाखविणारे वर्ण व त्यांची
योजनाही मधुर अशी म्हणावयाची.

माधुर्याविषयीची दुसरी कल्पना जर पाहिली तर तो शब्दगुणापेक्षां अर्थगुणच
अधिक आहे असें दिसतें. भरत म्हणतो कीं, जें काव्य पुनः पुनः केलें किंवा म्हटलें तरी
कंटाळा आणीत नाहीं तें माधुर्ययुक्त असें समजावें.^४ परंतु यांत एकच कल्पना अनेक
तऱ्हांनीं वर्णन करणें इतकाच अर्थ येतो असें नाहीं. तसें असतें तर, तो बराचसा शब्द-
गुणच झाला असता. एकाच विषयावर अनेक नवीन नवीन कल्पना बसविणें हाही अर्थ
त्यामध्ये येत आहे. 'एकच अर्थ निराळ्या तऱ्हेनें पुनः सांगणें व अशा तऱ्हेनें उक्ति-
वैचित्र्य आणणें' यासच माधुर्य असें म्हणतात.^५ बामनानेही 'उक्तिवैचित्र्यं माधुर्यम्'
असें म्हणून हें अर्थगुणांत घातलें आहे.^६ म्हणजे ज्ञानेश्वरीय पद्धतींत जी तऱ्हा आढळून
येईल किंवा ससंदेहालंकारांत जसें पहावयास मिळेल त्यास माधुर्य असें म्हणतां
येईल. उदाहरणार्थः—

१. यया कयाचित् श्रुत्या च समानमनुभूयते। तद्रूपा हि पदासक्तिः सानुप्रासारसान्हा॥

२. आल्हादकत्वं माधुर्यं शृंगारे द्रुतिकारणम् (उल्लास ८ का. ३) द्रुतिश्चेतसां
गलितत्वमेव द्वेषादिजन्यकाठिन्याभावः। काव्य. प्र. का. ३

३. चित्तद्रवीभावमयोल्हादो माधुर्यमुच्यते (सा. द. उ. ८. का. २) व पुढें वृत्ति.

४. बहुशो यत्कृतं काव्यमुक्तं वापि पुनः पुनः। नोद्वेजयति तस्माद्वि तन्माधुर्य-
मुदाहृतम् ॥ ना. शा. अ. १६-१८.

५. एकस्या एव उक्तेर्मध्यन्तरेण पुनः कथनतत्त्वकयुक्तिवैचित्र्यं माधुर्यम्। र. ग. पृ. ५९.

६. का. सू. अधि. ३ अध्याय २, सूत्र. ११.

आतां तीख होऊनि मवाळ । जैसें जातीचें मुकुळ ॥
 कां तेज परी शीतळ । शशांकाचें ॥ १ ॥
 शके दावितांचि रोग फेडूं । आणि जिभे तरी नव्हे कडू ॥
 तें वोखद नाहीं मा घडूं । उपमा कैची ॥ २ ॥
 तरी मऊपणें बुबुळें । झगडतांही परि नाढळे ॥
 येरवीं फोडी कोराळें । पाणी जैसें ॥ ३ ॥
 तैसे तोडावया संदेह । तीख जैसें कां लोह ॥
 श्राव्यत्वे तरी माधुर्य । पार्यो घाली ॥ ४ ॥

या व अशा तऱ्हेचें वैचित्र्य माधुर्य होय अशी दुसऱ्या वर्गाची समजूत आहे. याशिवायही वामनानें माधुर्याची शब्दगुण म्हणून जी व्याख्या केली आहे ती निराळीच. वाक्यांत सुटीं सुटीं पदे असणें म्हणजे माधुर्य होय अशी त्याची कल्पना आहे.^१ यामुळें हें दीर्घ समासांच्या विरुद्ध आहे. भोजनेंही हीच कल्पना घेतली आहे. (स. कं. १-६८) ही कल्पना अर्थात् अगदींच निराळी आहे. सुख्या सुख्या वाक्यांनीं मागें उल्लेखिलेलें चित्त-द्रवत्व कितपत उत्पन्न होतें हा प्रश्न वादग्रस्तच राहील. वर सांगितलेल्या अनेक सुंदर सुंदर कल्पनांच्या पुढें अगतिक होऊन वाचक त्यांबरोबर वाहून जाणें साहित्यिक आहे, पण हें कार्य सुख्या, पृथक् शब्दांनीं व्हावयाचें नाहीं असेंच म्हटलें पाहिजे. शुद्ध मराठींत सामासिक रचना फार थोडी म्हणून जर सारेंच मराठी लेखन माधुर्ययुक्त आहे असें म्हटलें तर तें कोणासही पटणार नाहीं. शिवाय मराठी भाषा संस्कृतच्या मानानें संगीतास किंवा माधुर्यास कमी अनुकूल अशीच कल्पना आजपर्यंत आहे.

हा माधुर्यगुण अर्थगुणही आहे असें सांगतांना दण्डीनें बराच विस्तार केलेला आहे. अर्थमाधुर्य म्हणजे प्राम्यता किंवा अश्लीलता यांचा अभाव होय व हा अभाव गौडी व वैदर्भी या दोनी रीतींच्या अनुयायांस संमत आहे व काव्यगुणाचा बहुतेक भार या अप्राम्यतेनें उचलिला आहे असेंहि त्यानें सांगितलें आहे. पुढें ही प्राम्यता अर्थाची, शब्दांची व शब्दसंधीमुळें आलेली, असे प्रकार वर्णून, अपवादादाखल कांहीं अश्लील शब्द इतके सर्वमान्य व रूढ झाले आहेत की, ते काव्यांत आतां सहज खपून जातात, असें सांगून या अर्थगुणाची चर्चा संपविली आहे. माधुर्य हा अर्थगुण म्हणूनच कित्येक लोक कसे समजतात हें वर दाखविलेंच; त्यापेक्षांही अर्थमाधुर्याची दण्डीची कल्पना सर्वतोपरी चांगली व उच्च अभिवृत्ति दर्शविणारी आहे; अर्थात् ती अधिक सूक्ष्म आहे, पण समजावयाला कठीण मात्र नाहीं. अश्लीलतेसंबंधी इतकी नापसंती संस्कृत साहित्यांत कोणीच दर्शविली नाहीं. म्हणून दण्डीच्या या उद्गारास इतकें महत्त्व आलें आहे. दण्डीनें सांगितलेल्या शब्दगत माधुर्यामध्येंहि अशीच अभिवृत्तिची उच्चता दिसून येते, हें मागें रीतिविचारांत केलेल्या चर्चेवरून दिसून आलेंच आहे.

१. पृथक्पदत्वं माधुर्यं, समासदैर्घ्यविनिवृत्तिपरं चैतत् । (का. सू. अधि. ३, अ. १-सूत्र २१)

ज्यामध्ये कठोर अक्षरे नसतील, किंवा फार थोडी असतील ते सुकुमार होतें.^१

सौकुमार्य

दण्डीच्या मते कठोर अक्षरांचा संपूर्ण अभाव असल्यास ते लेखन शिथिल होतें, म्हणून मधून मधून एखादे कठोर अक्षर घातल्याने श्लिष्टता येते व ते चांगले दिसते. म्हणून सर्वकोमल अश्वेत रचना नसावी. पण बरीचशीं अक्षरे कोमल पाहिजेत. वामनही हीच व्याख्या देतो,^२ पण त्याचा मधून मधून कठोर वर्ण पाहिजेत असा आग्रह नाही. सौकुमार्यास अनुप्रास आवश्यक नाही. माधुर्यास दण्डीचा श्रुत्यनुप्रास का होईना पाहिजे आहे. भरताचे मते सहज येणारे छन्द म्हणजे सोपीं वृत्ते व सुश्लिष्ट समास असल्यास व अर्थही सुकुमार असल्यास हा गुण साधतो.^३ भोजाने दण्डीचेच लक्षण व उदाहरण घेतले आहे. जगन्नाथाने हा अर्थगुणच मानिला आहे. परुष, कठोर, किंवा अमंगलार्थसूचक शब्द व अर्थयोजना टाळणे म्हणजे सौकुमार्य होय असे त्याचे मत आहे.^४ वामनाने अर्थसौकुमार्य म्हणून हीच व्याख्या दिलेली होती,^५ तीच जगन्नाथाने पुढे उचलिली आहे. वरील मताप्रमाणे कमवार उदाहरणे पुढीलप्रमाणे होतील:-

“ गगनाच्या चौकांत चला हो, या रजनीनाथ, ”

किंवा

“ निज निज आतां म्हणे जगाला वसलता माता ”

पाहिल्या उदाहरणांत ‘च्या’ व ‘हो’ यांखेरीज सारे वर्ण कोमल आहेत; दुसऱ्यांत ‘म्ह’ व ‘त्स’ यांखेरीज सारे मृदु आहेत. आहेत त्या कठोर वर्णानींही दण्डी म्हणतो त्याप्रमाणे शैथिल्य टाळण्यास मदत केली आहे. असे सौकुमार्य बालकवि व कवि विनायक ह्यांच्या लेखनांत मोठ्या प्रमाणांत आढळते. रेंदाळकरांच्या पुढील कडव्यांत एक ‘फ’ अक्षराखेरीज सारी कोमल अक्षरे आहेत. ‘खगकूजित अलिप्तजित । लतिकातरुगणसिंजित । सुदति ! विफल सकल गमत । तुजविण या कारी ।’ हे भरताच्या म्हणण्याप्रमाणेही सुकुमार ठरेल. वृत्तसुख व सुश्लिष्ट समास यांत दिसून येतील. जगन्नाथाच्या मताप्रमाणे इंद्रजीत ज्यास Euphemism असे म्हणतात ते सौकुमार्य होय. वामनाने पुढील उदाहरणे दिली आहेत. ‘मृत’ शब्दाबद्दल यशःशेष किंवा आलेख्यशेष असे शब्द, किंवा ‘गच्छ’ म्हणण्याऐवजी ‘साधय’ म्हणणे यामुळे रचनेस सौकुमार्य येते असे त्याचे म्हणणे आहे. असो. माधुर्य व सौकुमार्य यांमध्ये बरेच निकटत्व असले तरी ऐक्य नाही एवढे मात्र लक्षांत ठेवणे जरूर आहे.

१. अनिशुराक्षरप्रायं सुकुमारम् । का. द. परि. १ श्लोक ६९ व त्यातील दुसरी ओळ.

२. अजरठत्वं सौकुमार्यम् । का. सू. अधि. ३ अ. १ सूत्र २२

३. मुख्यसुखप्रयोज्यैर्यच्छन्दैर्युक्तं सुश्लिष्टसांधिभिः । सुकुमारार्थसंयुक्तं सुकुमारं तदिष्यते ॥ ना. शा. अ. १६-१००

४. अकाण्डे शोकदायित्वाभावरूपमपारुष्यम् सुकुमारता । र. गं. पृष्ठ ६०

५. अपारुष्यं सौकुमार्यम् । फा. सू. अ. ३-२-१२

जेव्हां इष्ट अर्थ पूर्णपणे शब्दांनी व्यक्त केला जातो, कोणतेही पद किंवा पदे अर्थ-

अर्थव्यक्ति

पूर्णार्थ गृहीत धरावी लागत नाहीत, तेव्हां अर्थव्यक्ति पूर्ण झाली असे म्हणतात. काव्यांतील वृत्तरचनेच्या बंधनांनी

काही वेळां असे आवश्यक शब्दही गळून जातात. विशेषतः नवीन किंवा होतकरू कवींचे बाबतीत असे होतें. त्यास वाटतें, आपल्या मनांतील अर्थ दुसऱ्यांसही सहज समजेल. या गाळलेल्या शब्दांचे अर्थ, ध्वनि किंवा व्यङ्ग्यही असत नाहीत. वाक्यार्थ पूर्ण होण्यासच त्यांची जरूरी असते. असे सारे शब्द वाक्यांत हजर असणें व कोणचाही शब्द अनुमानानें काढण्याची जरूर नसणें यासच अर्थव्यक्ति असे म्हणतात.^१ या गुणाचें स्वरूप मात्र बरेंच दोषाभावाचेंच आहे असे म्हणावयास हरकत नाही व त्यास गुणाचें स्वतंत्र स्वरूप आहे असे न म्हटल्यास चालेल. मात्र अर्थव्यक्ति म्हणजेच प्रसाद ही वामनाची व्याख्या बरोबर होणार नाही.^२ कारण अर्थव्यक्ति पूर्ण असून रचनेत क्लिष्टता येईल व प्रसाद असूनही सर्व इष्टार्थ व्यक्त होणार नाही. जगन्नाथानें हा अर्थगुणच घेतला आहे व मागच्याप्रमाणें गुणसंबंधांत वामनाची अर्थगुणांची व्याख्या उचलली आहे. या व्याख्येप्रमाणें स्वभावोक्ति अलंकारच हा गुण असे त्याचें म्हणणें दिसतें.^३ अर्थव्यक्तीचा हा अर्थ संकुचित आहे, व अधिकही आहे. संकुचित अशाकरितां कां, एकाद्या विशिष्ट वस्तूची विशिष्ट बाजूच त्यामध्ये दिसते असे नाही. स्वभावोक्तीत एकाद्या वस्तूचें वैशिष्ट्यदर्शनच स्फुटपणें करावयाचें असतें. अधिक म्हणण्याचें कारण, अर्थव्यक्तीत वर्णनाची उज्ज्वलता येत नाही. सामान्य वर्णनही होऊं शकेल; पण जें करावयाचें आहे तें स्पष्ट केलें पाहिजे. ही स्पष्टता म्हणजेच अर्थाची संपूर्णता; म्हणजेच अर्थव्यक्ति होय. अर्थव्यक्तीचा हा साधाच अर्थ दण्डानें घेतला आहे. पण त्यास गुणाचें स्वरूप देण्याचें कारण सामान्य कवींत ती अर्थव्यक्ति स्पष्ट करण्याची असमर्थता हेंच असतें. भोजानेंही या गुणाचा हाच अर्थ केला आहे. (यत्र संपूर्णवाक्यत्वमर्थव्यक्ति वदन्ति ताम् । स. कं. भ. परि. १, श्लोक ६९) हाच गुण अर्थगुण समजून त्याचें त्यानें दिलेंलें लक्षण मात्र स्वभावोक्तीचेंच आहे. (अर्थव्यक्तिः स्वरूपस्य साक्षात्कथनमुच्यते). हा गुण गौडी किंवा वैदर्भी दोहींसही मान्य व हवा असा आहे. कारण शब्दशक्तीचें उल्लंघन करून कोणत्याही अर्थाची प्रतीति सुलभ होऊं शकत नाही.^४ म्हणून या गुणाचें विशेष महत्त्व आहे.

१. अर्थव्यक्तिः अनेयत्वम् । का. द. परि. १ श्लोक ७३.

२. झटित्यर्थप्रतिपत्तिहेतुत्वम् । वामन. का. सू. अधि. ३ अध्याय १,

३. वस्तुनो वर्णनीयस्याधारणक्रियारूपवर्णनम् । र. गं. सूत्र २४ व वृत्ति. पृ. ६०.

४. नेदशं (नेयार्थत्वम्) बहु मन्यन्ते मार्गयोरुभयोरपि ।

नाहि प्रतीतिः सुभगा शब्दन्यायविलंघिनी ॥ दण्डी. का. द.

यासंबंधीही दोन मते दिसतात. पण कोणत्याही मताप्रमाणे अर्थगुण होण्या-
कडेच अधिक प्रवृत्ति दिसते. कोणताही वर्ण्य विषयाचा गुण
उदारता

उत्कटत्वाने प्रतीत होण्याइतकें वर्णन आलें असतां त्या
वर्णनांत उदारता हा गुण आला असें दण्डीचें म्हणणें आहे.^१ हें लक्षण भरताच्या व्याख्ये-
वरून कांहीं फरक करून घेतलें असावें. शृंगार व अद्भुत यांत येणारें दैवी सामर्थ्य-
वर्णन इतर अनेकभावयुक्त असलें कीं उदार या नांवास तें पात्र होऊं शकेल असें त्याचें
म्हणणें आहे.^२ म्हणजे एकंदरीत वर्णनाच्या पद्धतीपेक्षा वर्णनाच्या अर्थाकडे अधिक लक्ष
दिसतें. अर्थात् वर्णन करितांना शब्दांशीं संबंध यावयाचाच व वर्णनांत अतिशयोक्तीही
यावयाचीच. दुसऱ्या मतानें अप्राम्यता म्हणजेच उदारता होय असें ठरतें. वामन^३
व त्याचें गुणांच्या बाबतींत बरेंचसें अनुकरण करणारा जगन्नाथ^४ हे या मताने होते.
भोजानें याच गुणाची अर्थगुण म्हणून दिलेली व्याख्या दण्डीवरून घेतलेली दिसते.
दण्डीनें आणखी एक मत म्हणून पुढीलप्रमाणें उल्लेख केलेला आहे. सुंदर सुंदर विशेषणांनीं
युक्त अशाच नामांची योजना केली, म्हणजे उदारता साधते.^५ हा अर्थात् शब्दगुण
होईल व भोजानें शब्दगुण म्हणून केलेली व्याख्या अशीच आहे. परंतु तीस तो उदात्तता
असें म्हणतो.^६ शब्दगुण म्हणून उदारतेची व्याख्या वामनानें केली आहे, ती पुढील-
प्रमाणें आहे. रचनेची विकटता म्हणजे उदारता असें तो म्हणतो.^७ विकटत्व म्हणजे पदें
किंवा शब्द नाचत आहेत असें वाटणें. भोजानें व जगन्नाथानें हीच व्याख्या स्वीकारली
आहे.^८ पण विकटत्व म्हणजे कठोर वर्ण असणें असें त्यांचें मत आहे. कठोर वर्ण
निराळे व विकट म्हणजे नाचताहेतसे वाटणारे निराळे; कदाचित् अर्थसदृश किंवा
अर्थसूचक वर्णरचना (Onomatopœia) असाही अर्थ अभिप्रेत असेल. या नर्तनाचा
उदारतेशीं काय संबंध आहे हें समजणें जरा कठीणच आहे. म्हणून हा गुण अर्थगुणच असें
समजून चालणें योग्य होईल. फारच झाल्यास दण्डीनें दिलेल्या दुसऱ्या प्रकारास शब्द-
गुणउदारता म्हणतां येईल. परंतु वामनानें दिलेल्या प्रकारासंबंधीं तसें म्हणतां येणार नाहीं.

१. उत्कर्षवान् गुणः कश्चिदुक्ते यस्मिन्प्रतीयते ।

तदुदाराव्हयं तेन सनाथा काव्यपद्धतिः ॥ का. द. १-७६,

२. दिव्यभावपरीतं यच्छृङ्गाराद्भुतयोजितम् ।

अनेकभावसंयुक्तं उदारं तत्प्रकीर्तितम् । ना. शा. १६-१०२.

३. अप्राम्यत्वमुदारता । का. सू. अधि. ३-अ. २ सूत्र १३.

४. अप्राम्यार्थपरिहार उदारता । र. गं. पृ. ६०.

५. श्लाघ्यैर्विशेषणैर्युक्तमुदारं कैश्चिद्विश्यते । का. द. प. १.

६. श्लाघ्यैर्विशेषणैर्योगो यस्तु सास्यादुदात्तता ॥ स. कं. अ. परि. १-७०.

७. विकटत्वमुदारता । यस्मिन्सति नृत्त्यन्तीव पदानि इति जनस्य वर्गना भवति
तद्विकटत्वम् । का. सू. अधि. ३, अध्या. ११ सू. २३.

८. कठिनवर्णघटनारूपविकटत्वमुदारता । र. गं. पृ. ५७.

पुढील उदाहरणांवरून या साऱ्या प्रकारांची कल्पना संपूर्णपणे येईल.

कदा नेणें ओढी, शरधितुनि काढी शर कदा

कदा घन्वीं जोढी, वरिवरिहि सोडी तरि कदा ।

विपक्षाच्या वक्षावरि विवरलक्षास्तव रणीं

कळे राजेन्द्राची त्वरित शरसंधानकरणी ॥—नलोपाख्यान

यांत नळाचा धनुर्विद्यापारंगतत्व हा गुण उत्कटत्वानें प्रतीत होत आहे. दण्डीच्या पहिल्या व्याख्येप्रमाणें हा उदारता गुण झाला. उदारता म्हणजे ग्राम्यतापरिहार या मतीं कोणत्याही अश्लीलरहित किंवा ग्राम्यताशून्य अशा काव्याचें उदाहरण चालेल. शब्दांचें नर्तन असा शब्दगुण घेतल्यास—

‘कळ्यावरुनियां उडया धडधडा पयें टाकिती.’ किंवा;

‘व्यर्थी अधिकचि अर्थ वसे, चिद्धनचपला ही जाते, खुडित खपुणें फिरति. मिथें’ या झपूझामधील ओळी; किंवा ‘कोणाकडून कोणीकडे । तिमिरामधून तिमिरामध्ये’ इत्यादि उदाहरणें योग्य होतील. सुंदर विशेषणांनीं युक्त अशी नामांची योजना, असा अर्थ घेतल्यास राजस राणा, जागता जीव, चलती दुनिया, मज्जु गुज्जन, अशासारखे आतां ठरीव बनलेले शब्दप्रयोग उदाहरणांदाखल दिले जातील. असो. दण्डीचे मत हाही गुण दोन्हीही रीतीस मान्य आहे.

जे तीन गुण सर्वमान्य झाले आहेत, त्यांपैकी हा तिसरा होय. अर्थात् याचें महत्त्व अधिक आहे. पण सर्वमान्य झाला तरी याच्या अर्थासंबंधीं

ओजस्

एकमत्य आहे असें नाहीं. तथापि हा गुण मुख्यतः शब्द-

गुणच आहे यासंबंधीं बहुमत होईल. ओजाचा एक अर्थ समासप्रचुरता असा आहे^१. दण्डीचे मतें हा गुण म्हणजे गद्याचें जीवित आहे, पण गौड लोक हा पद्यांतही फार उपयोजितात, असें सांगून पुढें उदाहरणें देतांना गौडांची त्यानं चेष्टाच केली आहे. नुसते मोठेमोठे समासच असतां कामा नये, त्यांत कठोर वर्ण व जोडाक्षरें असलीं पाहिजेत, त्याखेरीज लेखनास जोर येत नाहीं आणि जोरदारपणा हा या गुणाचा आत्मा आहे. दण्डीची ही व्याख्या भरताच्या व्याख्येला जुळती अशीच ‘आहे’^२. विविध, सामाक्षिक व चित्र अशा शब्दांनीं युक्त व उदार स्वरांनीं (म्हणजे जोरदार वर्णांनीं) युक्त अशी रचना ओजोगुणयुक्त आहे असें समजावें, असें त्याचें म्हणणें आहे.

हाच अर्थ दुसऱ्या शब्दांत वामन, भोज व जगन्नाथ यांनीं आणला आहे. वामन म्हणतो गाढ रचना म्हणजे ओज होय^३. यांत कठिण असा गाढत्वाचा अर्थ घ्यावा, म्हणजे अर्थात् जोडाक्षरें व कठोर वर्ण यांचें प्राचुर्य आलें. उदाहरणार्थः—

१. ओजःसमासभूयस्त्वम् एतद्गद्यस्य जीवितम् । का. द. परि. १, श्लोक ८०.

२. समासवद्भिर्विविधैर्विचित्रैश्च पदैर्युतम् ।

सा तु स्वरैरुदारैश्च तदोजः परिकीर्त्यते । ना. शा. १६-१९.

३. गाढबन्धत्वमोजः—वामन ३-१-५

कृतांतकटकामलध्वजजरां दिशैं लागली,

पुरःसरगदासवें झगडतां तनू भागली

किंवा व्यूहपुरःस्थित अस्मद्गुरुकुकटफेश लेश हालेना

भोजानें ओज व और्जित्य असे दोन भेद करून पहिल्यांत फक्त समासप्रचुरता व दुसऱ्यांत कठिण अथवा गाढ रचनाही असते असें सांगितलें आहे.^१ जगन्नाथानें जोडाक्षर-युक्त पण न्हस्व अक्षरांनीं येणारें गाढत्व असा त्याचा अर्थ सांगितला आहे.^२ अर्थात् जोडाक्षरांनीं बऱ्याचशा वर्णांस दीर्घत्व येतेंच. पण जोडाक्षरांनीं आलेल्या दीर्घत्वांत स्वाभाविक दीर्घत्वापेक्षा अधिक जोर असतो म्हणून ही आणखी एक अट जगन्नाथानें घातलेली दिसते. मम्मट व विश्वनाथ यांनीं हा गुण वीर, रौद्र, भयानक, वीभत्सादि रसांस अनुकूल असतो, व यास समांतर अशी मानसिक वृत्ति कोणती असेल तर ती मनांतील जळजळ होय असें म्हटलें आहे.^३ ही जळजळ व्यक्त करण्यास कठोर वर्णच आवश्यक असल्यानें टवर्ग, श, ष, वर्गांच्या पहिल्या व तिसऱ्या वर्णांचा दुसऱ्या व चवथ्याशी संयोग, किंवा रफारयुक्त जोडाक्षर, लांब समास व उद्धत रचना हीं हवीं.^४ उदाहरणार्थः—घटपटादि खटपट ती, किंवा कंच्छ, पुच्छ यांसारखे शब्द, किंवा वक्रार्क, निःहृद् इत्यादि 'र'प्रचुर शब्द हे या गुणास अगदीं अनुकूल असे वर्ण होत. एकंदरीत मोठ्या जाडजाड व कठीणकठीण अशा वर्णांची लांबलचक समासयुक्त रचना किंवा 'फटाटोपो भयंकरः' असा प्रकार असल्यासच लेखनांत जोरदारपणा येईल अशी या लेखकांची समजूत होती.

हा शब्दगुण झाला. इतर गुणांप्रमाणें वामन व जगन्नाथ यांनीं याही गुणाचा अर्थगुण म्हणून विभाग पाडिलेला आहे. त्यांचे मतें अर्थप्रौढिं म्हणजे अर्थगुण ओज होय. प्रौढीचा अर्थ पुढीलप्रमाणें आहे. जेथें एका पदानें^५ काम होईल तेथें वाक्य घालणें, वाक्याचा अर्थ एका पदांत आणून दाखविणें, तसेंच एकाच वाक्याचीं अनेक वाक्यें करणें, व गूढ अभिप्रायात्मक लिहिणें किंवा उलट अनेकांचा अर्थ एकाच वाक्यांत

१. ओजःसमासभूयस्त्वम् । और्जित्यं गाढबन्धता । स. कं. भ. १-७५

२. संयोगपरन्हस्वप्राचुर्यरूपं गाढत्वमोजः । जग. र. गं. पृ. ५८.

३. दीप्यात्मविस्तृतेर्हेतुरेवो वीररसस्थितिः । का. प्र. ८ उल्लास का. ४ ।

मनसो विस्तृतिर्ज्वलितत्वमिव ॥ का. प्रदीप

४. वर्गस्याद्य तृतीयाभ्यां युक्तौ वर्णौ तदन्तिमौ ।

उपर्यधो द्वयोर्वा सरेफौ, टठडढैःसह ॥ सा. द. प. ८-४-८

शकारश्च षकारश्च तस्य व्यञ्जकतां गताः ।

तथा समासो बहुलो घटनौद्धत्यशालिनी ॥ सा. द. प. ८, ५-६-७.

५. अर्थस्य प्रौढिरोजः । वामन का. स. अधि. ३ अध्याय २ सूत्र २ । र. गं. पृ. ६०-६१

६. पदार्थे वाक्यरचना वाक्यार्थे च पदामिधा ।

प्रौढिर्व्याससमासौ च सांभेप्रायत्वमस्य च ।

घालणें यासच प्रौढी असें म्हणतात. सारांश, कोणीकडून सरळ जसें होईल तसें वर्णन न करितां विद्वत्तेच्या जोरावर कसरत करून वर्णनांतील सुलभप्रतीतियोग्यता नाहींशी करून कसरतीनें सामान्य जनांस चाकित करून सोडणें एवढाच त्याचा अर्थ आहे. व्युत्पत्ति किंवा विद्वत्तेचें आडंबर दाखविण्याच्या हौशीखेरीज यांत दुसरा हेतु नाहीं. मनांतील जळजळ अशाच रचनेनें व्यक्त होते असें नाहीं. तीं साध्या रीतीनें देखील करितां येते. प्रस्तुत ओजस्वी रीतींत शेवटीं मनांतील अर्थ न कळतां नुसता आवाज मात्र शिल्लक राहतो. कांहींतरी भयंकर गोष्ट आहे एवढाच बोध फार झाल्यास होईल; व ही तऱ्हा सहृदयांची नव्हे. म्हणूनच दण्डीनें या गुणाची चेष्टा केलेली आहे. निदान पर्यांत तरी अशी रचना नसावी असें त्याचें मत आहे. पण त्यांत देखील गौडीरीत्यनुयायी हेंच एक ध्येय पुढें ठेवितात अशी त्याची तक्रार आहे (पद्येऽप्यदाक्षिणात्यानामिदमेकं परायणम्).

भोजानें याचा अर्थ थोडा निराळा दिला आहे. आपलें निश्चित मत ठासून सांगणें म्हणजे ओज व स्वतःसंबंधांचा अभिमान दाखविणें म्हणजे और्जित्य^१ असें तो म्हणतो. यांत मात्र साध्या तऱ्हेनेंच पण जोर व्यक्त होईल अशा तऱ्हेचा अर्थ व्यक्त करणें असा ओज गुणाचा अर्थ होईल व वामनास जर सारेच गुण वैदर्भीमध्ये पाहिजे असतील तर त्यानें भोजाची ही व्याख्या घेतल्यास त्याचें कार्य साधेल असें म्हणावयास हरकत नाहीं. परंतु असा अर्थ इतरांनीं न घेतल्यानें दण्डीप्रमाणेच वैदर्भीरीतीत हा गुण (किंवा दोष म्हणा,) दिसून येत नाहीं, व वैदर्भीचें गौडीपासून अंतर दाखवावयाचें झाल्यास इतर बऱ्याच गुणांचें तीत अस्तित्व दाखवितो तसें याचें न दाखवितां, उलट हा प्रकार तेथें नसतो असेंच म्हटलें पाहिजे.

हा गुण मुख्यतः अर्थगुण आहे. लोकप्रसिद्ध असेल त्या पलीकडे न जातां सर्व

लोकांस प्रिय होईल अशा तऱ्हेनें वर्णन करणें म्हणजे कान्ति

कान्तिगुण साधणें असें दण्डीचें या विषयीचें व्याख्यान

आहे.^२ चंद्राप्रमाणें मन व कान या दोहींनाही आलह्याद देणारें व पदार्थाच्या सुंदर लीला (grace) ज्यांत व्यक्त होतील असें वर्णन कान्तियुक्त होय, असें भरताचें म्हणणेंच दण्डीनें वरील व्याख्येंत दिलें आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं.^३ परंतु या व्याख्यांनीं या गुणाची संपूर्ण कल्पना येत नाहीं. दण्डीनें दिलेल्या उदाहरणांवरून असें दिसतें कीं, अतिशयोक्तीची कमाल नसावी. पण दरबारी भाषेत दिसून येणारा भाषणांतील थाट मात्र असावा. ' आपण आज आमच्या येथें येऊन आमचें घर पावन केलें ' किंवा ' आम्हांला धन्य केलें ' अशा तऱ्हेची लोकमान्य पद्धति या गुणास मूलभूत आहे. यापेक्षा अधिक

१. ओजः स्वाध्यवसायस्य विशेषोऽर्थेषु यो भवेत् । रूढाहंकारतौर्जित्यम् ।

स. कं. ५१-८२, ८३.

२. कान्तं सर्वजगत्कान्तं लौकिकार्थानतिक्रमात् । का. द. परि. १ श्लोक ८५.

३. यन्मनःश्रोत्रविषयमाल्लह्यादयति हीन्दुवत् ।

लीलाद्यर्थोपपन्ना वा तां कान्तिं कवयो विदुः ॥ नाट्यशास्त्र १६-१०३.

अतिशयोक्ति नसावी. पण अगदीच 'आम्हाला फार आनन्द झाला किंवा बरें वाटलें' अशासारखा साधेपणाही नसावा. हा गुण स्वरूपानें उदारता या गुणास जवळ वाटतो पण त्या दोघांत एक फरक आहे व तो हा कीं उदारतेत एकाच विशिष्ट गुणाचा उत्कर्ष वर्णन केला जातो, तर कान्तिगुण हा सामान्य वर्णनासच लागू आहे. अमक्याच गुणाचें असे वर्णन नाहीं, तर एकंदर वर्णनांतच एक दरबारी धाट असणें म्हणजे कान्ति-गुणाचें साधन होय. वामन व जगन्नाथ यांनीं याचा अर्थ थोडा निराळा केला आहे. काव्यातील प्रस्तुत रस उत्कटत्वानें व्यक्त होणें हें या गुणाचें स्वरूप आहे, असे त्यांचें मत आहे.^१ पहिल्या अर्थी भाषेचा किंवा वर्णनाचा विशेष, तर दुसऱ्या अर्थी रसोत्कटता असा हा भेद आहे. एका बाबतीत यांचा विरोध आहे असें दिसेल. दरबारी भाषेत भावनेची उत्कटता फार कमी असावयाची, सारा बाह्य भपका, तर भावनोत्कटतेत भाषा अत्यंत सरळ व म्हणून परिणामकारी असते. भोजानें वामनाचाच अर्थ घेतला. पण या तिघांनींही कान्तिगुण, शब्दगुणही मानिला आहे व औज्ज्वल्य किंवा उज्ज्वलता असा त्याचा अर्थ दिला आहे. याचेंच स्पष्टीकरण जगन्नाथानें पुढीलप्रमाणें केलें आहे. अशिक्षित व वैदिक अशा दोन्ही प्रकारचे लोक जे प्रयोग करतील ते प्रयोग टाळून जे शब्द योजिले जातील, त्यांतच उत्पन्न करितां येणारी लोकोत्तर शोभा म्हणजे कान्ति होय.^२ म्हणजे वर दण्डीनें सांगितलेल्या लौकिकार्थास अनुसरून असणाऱ्या पण त्यांतही शोभा (Grace) आणणाऱ्या रचनेचाच प्रकार आला. परंतु असा जर उज्ज्वलतेचा अर्थ असेल तर दण्डीनें घेतला त्याप्रमाणें शब्दापेक्षां अर्थाकडेच याचा संबंध अधिक लागेल असें दिसतें. वामनाच्या मते शब्दप्रयोगाची नवीन पद्धति म्हणजे उज्ज्वलता होय.^३ ती नसल्यास त्या कवीच्या काव्यावर जुन्याची अतएव अनुकरणाची छाया पडते. शब्द-योजना नव्या प्रकारची पाहिजे. शब्द जुने असले तरी चालतील. या अर्थी कै. गोविन्दा-प्रजांच्या काव्यांत हा गुण सांपडेल. त्यांचे कांहीं शब्दप्रयोग आतां अत्यंत रूढ झाले असले तरी ते त्यांनीं प्रथम योजिले, तेव्हां त्यांच्या भाषेत त्यांची अशी विशिष्ट कान्ति होती असेंच म्हटलें पाहिजे.

हाही गुण मुख्यतः अर्थगुणच आहे. जिवंत माणसांच्या धर्मीचा आरोप निर्जीव वस्तूवर करून वाक्यार्थास येणारी जी शोभा तीस समाधि समाधि वस्तूवर असें म्हणावयाचें.^४ एका वस्तूच्या गुणांचें दुसऱ्या वस्तूवर चांगलें (सम्यक्) आधान असल्याने त्यास समाधि असें नांव पडलें आहे. 'लतावृक्ष

१. दीप्तरसत्वं कान्तिः (वामन व जगन्नाथ), कान्तिर्दीप्तरसत्वं स्यात् (भोज).

२. अविदग्धवैदिकादिप्रयोगयोगवानां पदानां परिहारेण प्रयुज्यमानेषु पदेषु लोकोत्तरशोभारूपमौज्ज्वल्यम् कान्तिः । जगन्नाथ. र. गं. पृ. ५८.

३. बन्धस्यौज्ज्वल्यं नाम यदसौ कान्तिसिति । यदभावे पुराणच्छायेत्युच्यते ।

वामन. का. सू. अधि. ३ अ.-१-सू २५

४. अन्यधर्मस्ततोऽन्यत्र लोकसीमानुरोधेना ।

सम्यगाधीयते यत्र स समाधिः स्मृतो यथा ॥ का. द. १-९.३

अश्रू ढाळू लागले; वारा उसासे टाकू लागला; चंद्र ढगाबाड लपला; कमळांनी आपले डोळे मिटले; कुमुदें आनंदित झालीं; हे व अशा प्रकारचे प्रयोग समाधि-गुणयुक्त होत. परंतु रूपकांत व या गुणांत फरक आहे. 'प्रेम आणि मरण' ही कविता, रूपक ठरेल, समाधिगुणाचें उदाहरण व्हावयाचें नाहीं. एकांत दोन वस्तूंचें ऐक्य होतें, तर दुसऱ्यांत उपमेय वस्तूचें स्वतंत्र अस्तित्व राहूनही उपमानाचे धर्म व क्रिया त्यास चिकटविण्यांत येतात. यासच रस्किन Pathetic fallacy असें म्हणतो. दण्डीच्या मते हा समाधिगुण काव्याचें सर्वस्व आहे आणि सारे कवि यावरच बहुतेक भर देतात.^१ भरतातें दिलेला या गुणाचा अर्थ अगदींच अस्पष्ट आहे. अभियुक्त (विद्वान्) लोकांना जो एक अर्थविशेष दिसेल किंवा कळेल त्यानें युक्त असणें म्हणजे समाधिगुण साधणें होय असें तो म्हणतो.^२ भोजानें दण्डीचीच व्याख्या मान्य केली आहे. (समाधिः सोऽन्य धर्माणां यदन्यत्राधिरोपणम्). परंतु हा त्यानें शब्दगुण मानिला आहे. अर्थगुणाची व्याख्या पुढीलप्रमाणें केली आहे. कोणत्याही तऱ्हेच्या ढोंगाचें अवलम्बन म्हणजे समाधि होय.^३ शकुन्तलेनें 'रुतला दर्भाकुर पायीं' असें जें खोटेंच सोंग केलें तें भोजाच्या अर्थगुण-समार्थीत जाईल. वामन व जगन्नाथ यांचें मत नेहमींप्रमाणें निराळेंच आहे. वामन म्हणतो^४ 'समाधि म्हणजे अर्थदृष्टि, अर्थदृष्टि म्हणजे अर्थाचें दर्शन, अर्थ दोन प्रकारचा, एक अयोनि व दुसरा अन्यच्छायायोनि. अयोनि हा अनन्यकारण म्हणजे स्वतःसिद्ध व दुसरा इतर काव्याची छाया असलेला. याचें दर्शन म्हणजे समजणें म्हणजे समाधि होय.' जगन्नाथानें हीच व्याख्या दिली आहे.^५ हा अर्थ पूर्वी आला आहे कीं नवीन आहे असें कवीचें आलोचन त्यास समाधि असें म्हणतात. परंतु ही लेखकाच्या मनाची स्थिति आहे. तिचा काव्याशीं काय संबंध आहे हें कळणें कठीण आहे.

याच गुणास शब्दगुण मानून वामन व जगन्नाथ यांनीं निराळाच अर्थ दिला आहे. वामन म्हणतो, 'चढउतार' असणें म्हणजेच समाधि. हा चढउतार कशाचा ते मात्र संदिग्ध आहे. शेवटीं आधारश्लोक म्हणून वामनानें जे श्लोक दिले आहेत त्यांत कमलानें यतींचा आरोह व अवरोह जेथें आहे असें स्थान समाधिगुणयुक्त होय असें म्हटलें

१. तदेतत्काव्यसर्वस्वं समाधिर्नाम यो गुणः ।

कविसार्थः समग्रोऽपि तमेकमुपजीवति ॥ का. द. १-१००.

२. अभियुक्तैर्विशेषस्तु योऽर्थस्यैवोपलभ्यते ।

तेन चार्थेन संपन्नः समाधिः परिकीर्त्यते ॥ ना. शा. १६-९७

३. व्याज्जालम्बनं यत्तु स समाधिरिति स्मृतः ॥ स. कं. भरण. परि.

१ श्लो. ८४.

४. वामन, का. सू. अधि. ३ अध्याय. २ सूत्रें ७-८, व द्याती.

५. अवर्णितपूर्वोयमर्थः पूर्ववर्णितच्छायो वेति कवेरालोचनं समाधिः ।

२. गं. पृ. ६२.

आहे.^१ यति म्हणजे वाचतांना थांबण्याची जागा. ही वृत्तांत कांहीं विशिष्ट स्थळींच येते, किंवा शब्द तुटला असता आपण थांबू शकू. तेव्हां शब्द न तुटतां शेवटपर्यंत, अर्थात् ओळीच्या किंवा चरणाच्या, आपण जाऊं तेव्हां त्यास आरोह अथवा चढ असें आपण म्हणूं; व त्याच्या उलट जेथें अशा यतींचें स्थान क्रमाक्रमानें लवकर लवकर येत जाईल तेथें अवरोह असा त्याचा अर्थ दिसतो. जगन्नाथानें गाढ व शिथिल अशी क्रमानें येणारी रचना समाधियुक्त असते असें म्हटलें आहे^२ व प्राचीनांनीं म्हणजे वामनानें यालाच आरोह-अवरोह म्हटलें आहे असें तो सांगतो. त्यानें दिलेलें उदाहरण वर दिलेल्या वामनाच्या म्हणण्यास जुळतें आहे. मागें सांगितलेल्या ओजोमिश्रित शैथिल्यात्मक प्रसाद-गुणांत व यांत फरक येवढाच कीं, यांत क्रम असतो, त्यांत नसतो. (क्रम एव हि तयोः प्रसादादस्य भेदकः) पण नुसत्या क्रमानें त्याचें स्वरूप कां पालटावें? समाधि या शब्दाची अशी क्रमवार मांडणी किंवा शिस्त (सम्यक् आधान) असा अर्थ घेऊनच प्रस्तुत गुणाशीं संबंध दाखवावा लागेल. परंतु वर म्हटल्याप्रमाणें तेवढ्यानें निराळा गुण म्हणतां येणार नाहीं. तेव्हां दण्डीचाच अर्थगुण आपण येथें मान्य करावा हें योग्य होय.

याप्रमाणें या मुख्य दहा गुणांचा विचार झाला. भोजानें सांगितलेल्या इतर गुणांचें थोडक्यांत दिग्दर्शन येथें करणें वरें. यांपैकीं और्जित्य व उदासता यांचे अर्थ वर आलेच आहेत. प्रेय म्हणजे स्तुति करीत असतां कांहीं प्रिय बोलणें किंवा अभीष्टार्थ सांगणें; सुशब्दता म्हणजे व्याकरणशास्त्रीय शुद्धता किंवा कठिण रूपांवरची प्रभुता, किंवा वाईट अर्थ असणारे शब्द न योजणें; सूक्ष्म अर्थ आंत असणारे पण तो व्यक्त न करणारे शब्द असणें किंवा सूक्ष्म अर्थ असणें म्हणजे सूक्ष्मता; गाम्भीर्य म्हणजे ध्वनियुक्त शब्दयोजना किंवा कांहीं शास्त्रीय अर्थ असणें; विस्तारयुक्त शब्दयोजना किंवा अर्थविकास म्हणजे विस्तर; त्याचे उलट संक्षेप; शब्दांस वाच्यार्थच असणें म्हणजे संमितत्व; विशिष्ट भाव व्यक्त करणारे शब्द किंवा अभिप्राय असणें भाविक; गति म्हणजे शब्दयोजनेंतील आरोहावरोह किंवा एका अर्थापासून दुसरा अर्थ निघणें; रीति म्हणजे एकादा शब्द घालण्यास सुरवात केली तर तो शेवटपर्यंत घालणें, किंवा एका वाक्यांतील अर्थापासून दुसऱ्या वाक्यांतील अर्थ न्यायतः प्राप्त होणें; विशिष्ट उक्ति किंवा ती सुंदर तऱ्हेनें व्यक्त करणें म्हणजे उक्ति; व प्रौढ शब्दयोजना किंवा अर्थयोजना म्हणजे प्रौढि; असे त्या गुणांचे अनुक्रमें शब्दगुण असतां किंवा अर्थगुण असतां भावार्थ आहेत. स्वतः भोजाचें या अत्युक्त वर्गीकरणानें कितीसें समाधान झालें असेल तें सांगतां येणें कठीण आहे. पण या साऱ्यांत नवीनपणा किंवा एकमेकांपासून भिन्नता फार कमी आहे. यांतील प्रौढी, विस्तर, संक्षेप, सुशब्दता इत्यादि गुण वामनाच्या अर्थगुण ओजांत अंतर्भूत होतील.

१. आरोहावरोहक्रमः समाधिः। वामन. का. सू. ३-१-१३, व आधारश्लोक ५ पुढील-प्रमाणें आहे. आरोहन्ति-अवरोहन्ति क्रमेण यतयो हि यत्। समाधिर्नाम च गुणः।
२. बन्धगाढत्वशिथिलत्वयोः क्रमेणावस्थापनं समाधिः। अनयोरेव प्राचीनैरारोह-व्यपदेशः कृतः। र. गं. पृ. ५८.

बरेचसे गुण ज्याला मम्मट उक्तिवैचित्र्य असें म्हणेल अशा प्रकारचे आहेत. कोणत्याही सुंदर प्रकारास गुणांचें स्वरूप यावयास त्यास बरेचसे सामान्य स्वरूप असलें पाहिजे. सर्वगुणविशिष्ट अशा ध्येयभूत रीतीचें संवर्धन करावयाचें अशी दण्डो किंवा वामन यांची जी मनीषा तीत देखील हे गुण किंवा सौंदर्याधायक धर्म सर्व काव्यभर दिसून यावेत अशी इच्छाच दिसेल. तीत कोठें या एका विशिष्ट गोष्टीनें मजा आली किंवा कोठें दुसऱ्या विशिष्ट गोष्टीनें आली तर तिला लागलेंच गुणाचें स्थान व नांव देण्याचें कारण नाही. तेव्हां भोजानें दिलेल्या या विशिष्ट सौंदर्याधायक युक्त्या या अशा युक्त्याच म्हणून त्यांचा स्वाकार करावा; गुण म्हणून नव्हे.

आतां मम्मट किंवा विश्वनाथ यांनीं या दहा गुणांची तीन गुणांतच जी व्यवस्था केली ती आपल्यास पाहणें आहे. त्यांचे मतें मागे सांगितल्याप्रमाणें प्रसाद, माधुर्य व ओज हे तीनच गुण आहेत. इतर गुण हे कांहीं यांत अंतर्भूत होतात तर कांहीं दोषाभावरूपच आहेत व कांहीं कोठें कोठें दोष होतात, तेव्हां त्यांस स्वतंत्र अस्तित्व नाही. मम्मट किंवा विश्वनाथ यांनीं याचें विवेचन करितांना वामनच ढोळ्यांपुढें ठेविला होता; दण्डी नव्हे. तरीही त्यांची विचारसरणी सदोष आहे हें दिसून येईल. श्लेष म्हणजे शैथिल्याचा अभाव, समता म्हणजे मार्गभिन्नतादोषाचा अभाव, असें म्हणण्यानें भागणार नाही. हीच विचारसरणी पुढें चालविली तर प्रसाद म्हणजे क्लृप्तत्व दोषाचा अभाव, माधुर्य म्हणजे कर्णकटुत्वाचा अभाव असें कां म्हणतां येऊं नये? असें झाल्यास प्रत्येक गुणास कांहींना कांहीं विपर्यय असल्यानें कोणताही गुण म्हणजे दोषाभावच होईल.

आतां दण्डीनें दिलेल्या साऱ्या गुणांसही अगदीं स्वतंत्र अस्तित्व आहे असें नाही. माधुर्य व सुकुमारता, औदार्य व कान्ति, प्रसाद व अर्थव्यक्ति हे गुण त्यांच्यामध्ये मंदत्वाचे फरक असूनही जवळजवळ आहेत. परंतु असें झालें तरी, ते एकाच गुणाचे पण स्वतंत्र उल्लेखयोग्य असेच वर्ग होऊं शकतील. पण यापुढें आणखी छाटाछाट करितां येईलसें वाटत नाही. मम्मटाचें तिसरें शब्द, जें काचिद्दोषास्पदता, तेंही असें टिकणारें नाही. समता कोठें कोठें दोषास्पद होते म्हणून तिचा गुण म्हणून मम्मट स्वीकार करणार नाही तर, वीर किंवा रौद्ररसांत माधुर्य व शृंगार किंवा कर्णरसांत ओज हे दोषास्पद होतात म्हणून गुण न मानण्याचा प्रसंग येणार. तेव्हां अशी छाटाछाट व ती वर दिलेल्या सुद्यावर केव्हाही करितां यावयाची नाही. कोणतीही गोष्ट कितीही चांगली असली तरी कांहीं विशिष्ट पारेस्थितीत केव्हां केव्हां दोषास्पद होईलच म्हणून तिला चांगलें म्हणावयाचें नाही असें केव्हाही शक्य नाही. आपल्यास पहाणें एवढेंच आहे कीं, ती गोष्ट सामान्यतः चांगली आहे किंवा नाही. हाच न्याय दोषास लाविला पाहिजे. नाही तर कांहीं दोष केव्हां केव्हां गुणच ठरतात म्हणून ते दोषच नव्हेत असें ठरावयाचें.

१. केचिदन्तर्भवन्त्येषु दोषस्यागातरेश्रिताः ।

केचिद्भजन्ति दोषत्वं कुत्रचित् न ततो दश ॥ का. प्र. ८. का. ७.

अ. का. ८

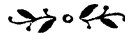
आतां, कोणते गुण ठेवावयाचे व कोणते नाहींत, या बाबतीत वर थोडेंसे दिग्दर्शन केलें आहे, त्यापेक्षां अधिक विस्तृत चर्चा येथें न करणें बरें. एक तर व्यक्तिविषयक अभिरुचीस त्यांत फार क्षेत्र आहे व दुसरें, आधींच ही चर्चा फार लांबली आहे. गुणत्व कशावर ठरवावयाचें यासंबंधी थोडासा विस्तार येथें करावयाचा आहे. गुणत्व ठरवितांना नुसतें शोभादायकत्वच तेवढें लक्षांत घ्यावयाचें नाहीं. तसें केल्यास मागें सांगितल्याप्रमाणें लहानसहान सटरफटर गोष्टी किंवा युक्त्या याही, भोजानें केलें त्याप्रमाणें, गुणत्वास पात्र होतील. एकाद्या मनुष्याची भुंवया वर करण्याची एक सुंदर लकब, किंवा हातवारे करण्याचा अभिनय, किंवा बोलण्यांतल्या सुंदर लकबी, किंवा इतर लहानसहान गोष्टी, कीं ज्या त्याच्या वागणुकीस आकर्षकता आणतील, या साऱ्या कांहीं सर्वमान्य गुण होत नाहींत. तसेंच या गुणांचेही आहे. त्यांमध्ये कांहीं सामान्यता असली पाहिजे. जे नेहमीं किंवा पुष्कळशा लोकांत दिसून आले असतां चांगले दिसतील असेच वागण्याचे प्रकार गुण ठरतील. हे गुण क्वचित् दोषरूप पावले तरीही भिण्याचें कारण नाहीं. ते सामान्यतः गुण असले म्हणजे झालें.

परिशिष्ट १

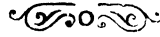
संस्कृतमधील गुणांस समानार्थक असलेले इंग्रजी शब्द वाचकांच्या सोईसाठीं खाली दिले आहेत :

प्रसाद व अर्थव्यक्ति	—	Perspicuity
माधुर्य	—	Melody
ओज	—	Strength
समता	—	Harmony
श्लेष	—	Unity
सौकुमार्य	—	Tenderness
कान्ति	—	Grace
समाधि	—	Pathetic Fallacy
उदारता	—	Magnificence

प्रकरण ९ वें



काव्यदोष



गुणांची चर्चा झाल्यावर दोषांची चर्चा ओघानेच येते. गुणस्वरूप समजल्याने

प्रास्ताविक

दोषांची कल्पना येईलच असे नाही. कारण गुण व दोष यांस परस्परनिरपेक्ष असे स्वतंत्र अस्तित्व हे असतेच. यामुळेच दोषांचीही चर्चा स्वतंत्रपणे करणे हे आवश्यक होते. इतकेच नव्हे तर दोषांची चर्चा अधिक विस्तृत करावी लागते. एक तर गुणांच्या मानाने, दोषांची संख्या फार असते आणि गुण नसले तरी चालतात पण दोष असतां कामा नयेत अशी स्थिति असल्याने त्यांची फारच काळजी घ्यावी लागते. म्हणूनच बहुतेक ग्रंथांमधून या भागाची चर्चा आलेली आहे. भरतापासून बहुतेक साऱ्या लेखकांना या विषयाचा विचार करणे भाग पडले आहे व पुढे पुढे तर त्याचा विस्तार गुणचर्चेच्या मानाने फारच झाला. विस्ताराबरोबर सूक्ष्मताही अधिक आली आहे. इतकी की, कित्येक त्यास किचकटपणाही म्हणतील पदे, पदांचे भाग, त्यांचे संधि, त्यांचे अर्थ, वाक्ये व त्यांचे अर्थ, अलंकार, रस इत्यादि साऱ्या प्रकारच्या अनेक दोषांची छाननी केलेली आपल्यास पूर्वीच्या ग्रंथांत आढळून येईल. इतकी सूक्ष्म दृष्टि ठेऊन आजकालच्या काव्यांचे परीक्षण केल्यास त्यांच्या चिधड्या उडून, तसे करणारास अरसिकाची पदवीही सहज प्राप्त होईल. परंतु संस्कृत वाङ्मयांतील या चर्चेचा अभ्यास केल्यास तीत बहुतांशी तथ्य असल्याचे आढळून येईल. या चर्चेत अन्तरंगास जेवढे स्थान मिळाले, तितकेच किंवा थोडे अधिकच बहिरंगास मिळाले आहे व या प्रकारे चर्चेचा समतोलपणा राखून काव्य शक्य तितके दोनही अंगांनी निर्दोष व्हावे अशीच दृष्टि राखिली आहे.

गोष्टेने एके ठिकाणी म्हटल्याप्रमाणे काव्यप्रान्तांत दोन प्रकारचे शिष्ट वावरत

काव्यप्रान्तांतील दोन शिष्ट

असतात. पहिल्या प्रकारच्या लोकांस काव्याचे बाह्यांग हे एक अगदीच कमी महत्त्वाचे अंग आहे असे वाटते. व्याकरण, वृत्तरचना, शब्दांचीं रूपे, वाक्यांचा परस्पर संबंध इत्यादि गोष्टी गौण असून त्यांतील भावना किंवा कल्पनेच्या भरान्या याच गोष्टी प्रधान आहेत; कवि हे निरंकुश असून त्यांस भाषेचे निर्बन्ध घालणे चुकीचे आहे; 'शब्द म्हणजे केवळ बारा आहे, वैय्याकरणी लोकांनीच शब्द छलावे' इत्यादि मते प्रतिपादन करीत ही निरंकुश मंडळी काव्यरचना करीत असतात. उलटपक्षी असेही कांहीं लोक आहेत की, ज्यांच्या भाषेत शुद्धता, ठाकठिकी, नादमाधुर्य इत्यादि गोष्टीच भरपूर असून काव्याचा आत्मा जो रस तो मात्र शून्य असावयाचा. पैकीं पहिल्या प्रकारचे लोक कलेची हानि करितात व दुसऱ्या प्रकारचे स्वतःचेच नुकसान

करून घेतात. कारण हे की, काव्याचे आवश्यक असे बाह्यांग अत्यंत शिथिल झाल्याने काव्यामध्ये विस्फोटितपणा येतो व बाह्य सौन्दर्य नाहीसे होते. आंतल्या भावसौन्दर्यामुळे कविता लोकप्रिय होऊन त्याचे अनुकरण होऊं लागून याच शैथिल्याचा फैलाव जिकडे तिकडे होतो. काव्याची कला या दृष्टीने किंमत कमी होऊं लागते. उलट, फक्त बाह्यांगाकडे लक्ष ठेऊन रसादि गोष्टींकडे दुर्लक्ष केल्यास, कलेचे नुकसान होणार नाही हे खरे, परंतु स्वतः कवीची खटपट व्यर्थ जाईल. काव्यापासून ईप्सित असे फल जो आनंद तो त्यासही होणार नाही व वाचकांसही होणार नाही. त्या कवीची किंमत रसिकजनांमध्ये कमी ठरेल. या दोनही गोष्टी साधल्या तर ठीकच, परंतु त्या तशा जर साधत नसतील तर लेखकांने आपल्यापेक्षां काव्यकलेचा जोज अधिक ठेवण्याची जरूर खबरदारी घ्यावी, असे आर्नोल्ड म्हणतो.^१ आपण आज उद्यां नाहीसे होऊं. कला मात्र कायमची रहावयाची आहे. आपल्यास जरी आज एखादा उत्तम ग्रंथ लिहितां आला नाही, तरी आपली कला तरी आपण आपल्या पाठीमागे शुद्ध व चांगल्या स्वरूपांत ठेवावी. तिचा उपयोग दुसऱ्या कोणास तरी होईल. आर्नोल्डने काव्याच्या कलादोषांवरच इतका जोर दिला असला तरी आपल्यास रस किंवा भावना यांच्या दोषांकडेहि लक्ष द्यावयाचे आहे. हे दोष कोणते व कसे होतात व ते कसे टाळावयाचे याचाच विचार यापुढें करावयाचा आहे.

निरनिराळ्या दोषांच्या चर्चेस प्रारंभ करण्यापूर्वी दोषांचें सामान्य स्वरूप काय आहे याचा विचार आधीं येतो. गुण हे जसे शरीर किंवा सामान्य स्वरूप आत्मा यांचे असतात, तसेच दोषही असतात. म्हणून ते काव्यशरीरांत अन्तर्भूत होतात. या दृष्टीने ते अलंकारांपेक्षां काव्यास अधिक जवळ होत. अर्थात् गुणांचें अलंकारांपासून भिन्नत्व दाखविलें, तसें करण्याची येथें जरूरी नाही. दोषाची सामान्य व्याख्या वामनानें 'गुणांच्या विरुद्ध असणारे ते दोष' एवढीच केली आहे. 'गुणांच्या स्वरूपज्ञानानें दोषांचें स्वरूपज्ञान आपोआपच होतें. त्यांची विस्तृत चर्चा फक्त वाचकांच्या सोईकरितां करावयाची आहे.'^२ असेही तो पुढें म्हणतो. मात्र स्वतः दोषांची चर्चा गुणांचे आधींच करितो. परंतु दोषांचें स्वरूप फक्त अभावात्मक असतें असें नाही. त्यांस भावरूपत्वही असतें. व्याख्या अभावदर्शक नसावी असा एक नियम आहे. त्यास अनुसरून ही व्याख्या योग्य नव्हे असें म्हटलें पाहिजे. मम्मटाची व्याख्या या दोषापासून मुक्त आहे. तो म्हणतोः—मुख्य जो रस व तो प्रतीत करून देणारा जो वाच्यार्थ त्या दोषांचीही जेथें हानि होते ते दोष होत. या दोहोंसही उपयोगी असे जे शब्दादि, त्यांचे जे दोष तेही काव्यदोष असें समजावें. शब्दादि-मध्ये शब्दसमूह, शब्दसंधि, वाक्ये, वृत्ते इत्यादि बाह्यांगांसंबंधी साऱ्या गोष्टी

१. Let us at least have so much respect for our art as to prefer it to ourselves.

२. गुणविपर्ययात्मानो दोषाः । अर्थतस्तदवगमः । सौकर्याय प्रपञ्चः ॥

वामन, का. लं. सू. अधि. २ रे, अ, १ सूत्रे १-३.

आल्या.^१ हानि म्हणजे अपकर्ष किंवा कमीपणा यामुळे जें उद्देश्य म्हणजे सांगावयाचें आहे, त्याची प्रतीति अथवा ज्ञान होण्यास येणारा जो अडथळा तोच दोष म्हणावयाचा. वाचतांना कोणत्याही प्रकारें सुलभप्रतीतीस अडथळा उत्पन्न होऊं नये ही मुख्य अट आहे. ती कोणत्याही प्रकारें मोडली जाऊं नये; नाही तर तोच दोष होतो. अर्थाची प्रतीति सुलभ रीतीनें झाली तरी मनांत असेल तोच अर्थ आला पाहिजे. त्याहून निराळा किंवा विरुद्ध अर्थ जर मनांत येईल तरीही दोषच होईल. कित्येक वेळां उद्देश्य अर्थही प्रतीत होऊन तो जर रसभंगास कारणीभूत होईल, म्हणजे मुख्य रस जो असेल त्यास विरुद्ध जाईल, तर तोही (रस) दोष होईल. हा रसभंग होण्याचें मुख्य कारण अनौचित्य होय असें आनन्दवर्धनाचार्य म्हणतात हें मागेंच सांगितलें आहे. तेव्हां सामान्यतः जनांमध्ये जें उचित म्हणून प्रसिद्ध आहे, त्याचें निबन्धन करणें, त्याप्रमाणें लिहिणें हीच रसाची गुरुकिस्ती आहे असें ते म्हणतात. हेमचंद्रानें दोष म्हणजे 'रसापकर्षाचें कारण' हेंच सामान्य स्वरूप गृहीत धरून पुढें एकदमच चर्चेस सुरवात केली आहे. विश्वनाथानें याच व्याख्येवर आपल्या चर्चेची उभारणी केली आहे. यांत आणखी श्रुतिकटुत्व, अपुष्टार्थत्व, इत्यादि शब्ददोष व अर्थदोष हे काव्यशरीराचे दोष आहेत, आणि भावविभावादिकांचे स्वशब्दानें उच्चार करणें इत्यादि रसाचे दोष हे काव्याच्या आत्म्याचे दोष होत. पैकीं पहिल्यांचें साधर्म्य काणेपणा किंवा लंगडेपणाशीं असलें तर दुसऱ्याचें मूर्खत्वादि दोषांशीं आहे' इत्यादि गोष्टीही त्यानें सांगितल्या आहेत. या तऱ्हेचें दोषांचें स्वरूप संस्कृत लेखकांनीं सांगितलें जाहे.

यासंबंधी थोडासा निराळ्या स्वरूपाचा वाद पूर्वींच्या टीकाशास्त्रांत उत्पन्न झालेला दिसतो. मागेंच सांगितल्याप्रमाणे प्रथम मम्मट याणें संपूर्ण निर्दोषत्वाची शक्यता व मागाहून अनेकांनीं काव्याच्या व्याख्येंतच दोषाभावाचा अन्तर्भाव केलेला आहे. जे शब्दार्थ अदोष व सगुण असतील तेच काव्य होत असें म्हणतांना निर्दोष नसेल तें काव्य नव्हे अशी आपण कबुली देतो. अर्थात् अगदीं निर्दोष असें काव्य सांपडणें कठीण किंवा अशक्य असल्यानें काव्याची अवस्थितीच अशक्य होऊन बसेल. पुष्कळ वेळां बारीकसारीक दोष असूनही काव्यदृष्टीनें एकाद्या कवितेची योग्यता मोठी असू शकेल. अशा वेळां तिला काव्य न म्हणणें योग्य होणार नाही, हें जाणून विश्वनाथ व मागाहून जगन्नाथ यांनीं या व्याख्येवर झोड उठविली. मम्मट व हेमचंद्रासारखे त्याचे अनुयायी यांनीं निर्दोषत्वावर जितका भर दिला तितका विश्वनाथ व जगन्नाथ यांनीं दिला नसला तरी त्यांची दोषांस मान्यता

१. मुख्यार्थहतिर्दोषो रसश्चमुख्यस्तदाश्रयाद्वाच्यः ।

उभयोपयोगिनः स्युः शब्दाद्यास्तेन तेष्वपि सः ॥ का. प्र. उ. ७ का. १.

२. रसापकर्षका दोषाः । सा. दर्पण. परि. ७ का. १

३. श्रुतिदुष्टापुष्टार्थत्वादयः काणखञ्जत्वादय इव, व्यभिचारादेः स्वशब्दवाच्यत्वादयो मूर्खत्वादिवत् । सा. द. परि. १ का. ३

होती असें समजणें चुकांचें होईल. स्वतः विश्वनाथानें मम्मटादिकांचे दोषांची विस्तृत चर्चा केली आहे; जगन्नाथाचा ग्रंथ समाप्त होता तर त्यानंही तितकीच जोरदार चर्चा केली असती, असें त्याच्या इतर लिखाणांवरून वाटण्यास आधार आहे. उलट, मम्मटादि लोकांनीं दोषाभावास इतकें महत्त्व देण्याचें कारणही एवढेंच कीं, काव्य होतां होईल तों निर्दोष असावें. असें असल्यानें मम्मटादि लोक फाजील कडक किंवा विश्वनाथ जगन्नाथ हे दोषास अनुकूल होते असें समजण्याचें कारण नाही. दोष तितके वाईट आहेत. ते अत्यंत कमी असावेत किंवा मुळींच नसावेत हेंच योग्य होय. परंतु लहानसहान असल्यास गुणग्राहकतेच्या दृष्टीनें त्या काव्याकडे पाहणें बरें, असेंच कोणाही रसिकास वाटल्यावांचून राहणार नाही. परंतु खळबळणाऱ्या भावना आहेत, एवढ्याच एका सबबीवर कोणतेही प्रमाद जर कवि कळें लागला व त्यांचेंच प्राबल्य अधिक झालें तर रसिकांनीं तरी कांठवर सहनशक्ति दाखवावयाची व अशा कवितेस काव्य म्हणावयाचें ?

संस्कृत व मराठीस सामान्य असे दोष घेऊन त्यांची सविस्तर चर्चा करावयास सुरुवात करण्यापूर्वी मराठी भाषेतच जो दोष ठळकपणें व सर्वत्र दिसून येतो त्यासंबंधी आधी विचार करणें बरें.

मराठीतील लेखन-
शैथिल्य

संस्कृतपेक्षा मराठी भाषेन अशी एक शिथिलता दिसून येते कीं, जीमुळे एकाच शब्दाचीं निरनिराळीं रूपे लिहिणारांस वापरतां येतात. उदाहरणार्थः—आज, आजि, आजी; अजुन, अजून, अजुनि, अजूनि, अजुनियां, अजूनियां, आजोन, आजोनी; त्याच्या, त्याचिया, त्याचिया; अगळिक, आगळिक-ळीक; बहु—बहू इत्यादि. यामुळे मराठी कवीस पुष्कळच सौकर्य लाभलें असलें तरी भाषेमध्ये शिथिलता आली आहे व यावयास मदत होत आहे. स्वतः मराठी भाषेमधील शब्दांना हें बहुरूपाचें सोंग संवयीमुळे वाईट दिसत नसलें तरी, त्यांचा प्रयोग संस्कृतमधील शब्द मराठीत घेतले असतां त्यावर होऊं लागला आहे हें योग्य नव्हे. यांपैकी काहीं फेरफार मराठी भाषेच्या स्वभावामुळेच योग्य किंवा आवश्यक आहेत असें समजण्यांत येतें. शब्दाचें शेवटलें अक्षर इकारान्त अथवा उकारान्त असल्यास मराठीच्या स्वभावानुसार त्या शब्दांत फरक करण्याचा हक्क बजावण्यांत आला व या नियमानुसार वृत्ती, दृष्टी, गिरी, स्फूर्ती, प्रवृत्ती, निवृत्ती, भक्ती, कृती, नीती, ध्वनी, कीर्ती इत्यादि ईकारान्त शब्द वे बहु, परंतु, धेनू, बिन्दू, सिन्धू, प्रभू इत्यादि उकारान्त रूपे रूढ झाली आहेत. परंतु हे फरक शब्दांच्या अन्तासच नियत न राहतां जेव्हां आंत आंत शिरूं पाहतात तेव्हां ते आपल्या अधिकाराचें अतिक्रमण करितात असें म्हणणें भाग आहे. जर उल्लेखिलेल्या दीर्घाकरणास वामनपंडितांपासून, मोरोपंत सोडून, पुढील कवींत, अब्बल इंद्रजोतील मराठी पंडित कवीत व पुढें नवीन आय मराठी कवीत आधार सांपडतो, म्हणून शब्दांच्या आंतील दीर्घाकरणास मात्र फारसा आधार सांपडणार नाही. हें आतलें दीर्घाकरण संस्कृत शब्दांसच लागूं आहे असें नाही. मराठी शब्दांचेही करण्यांत येतें. उदाहरणार्थः—सूख, तूझें, तूज, पूसरी, सूटला, काल्पनीक,

आतूरता, अद्रो-हृदय, भूईवर, कौतुक इत्यादि प्रयोगही रूढ होऊं पावत आहेत. वस्तुतः भाषेत बोलण्यांत जसा उच्चार होतो, तसाच काव्यांतही लिहिण्यामध्ये तो शब्द यावा हा नियम सामान्यतः योग्य आहे. परंतु संस्कृत वा मराठी शब्दांचाही उच्चार मराठी बोलण्यांत जसा होत नाही तसा करणे व लिहिणे हे कानांला कसेसेच लागून रसभंगास कारणीभूत होत नाही काय ? एवढ्यानेच भागते असे नाही. ऱ्हस्व अक्षरांचे दीर्घाकरण जसे अवास्तव करण्यांत येते, तसेच दीर्घ अक्षरांचे ऱ्हस्वीकरणही करण्यांत येते, व अशा वेळेस तितकाच रसभंग होतो. उदाहरणार्थ, जाणीवबद्दल जाणिव व जीवाबद्दल जिव असे शब्दप्रयोग रूढ म्हणून सोडून दिले तरी, 'हलवील विराची काया' 'कृपादृष्टि वृष्टी जरि वरि तुम्हां लक्षिम करिते' 'परम दिनदयाळा' 'तुजविण सिण होतो' 'जननि विस्मित होउनि राहते' असे प्रयोग दुष्ट आहेत हे स्पष्ट आहे. ऱ्हस्वदीर्घाची ही ओढाताण मराठीमध्ये अलीकडील वाङ्मयांत फारच दिसून येते. अनुच्चारित अनुस्वार काढले तरी त्यामुळे कानांवर कांहीं विशेष नवीन परिणाम होत नाही; कारण ते अनुच्चारित असल्याने अश्रुतही असतात. ती गोष्ट ऱ्हस्वदीर्घासंबंधी नाही. मुद्दा, बोलण्यांत किंवा संस्कृतशब्द वाचण्यांत, जसे ऐकिले जातात, तसेच काव्यांत वापरण्याचा आहे. ते निराळ्या तऱ्हेने वापरल्यास एक अर्थ तरी निराळा वाटेल, किंवा मुळीच बोध होणार नाही; निदान कानांस कसेसेच वाटेल. त्यामुळे रसाचे ग्रहण होण्यास अडथळा उत्पन्न होईल व या-मुळेच दोष उत्पन्न होतो एकाच शब्दाची अनेक निरनिराळीं रूपे प्रचारांत असणे हे भाषेच्या सन्मृदतेच्या किंवा काव्यरचनेच्या दृष्टीने सोईचे असले तरी त्या रूपांस व्यवहर्तांची आवश्यकता नाही काय ? ही अनेक रूपे व्यवहारांत जशीं उच्चारिलीं जातात, तशींच काव्यांत वापरलीं जाण्यास मुळीच हरकत नाही. पण तीं तशीं वापरलीं न जातां, त्यांत नवीन नवीन फरक केवळ कवीच आपल्या इच्छेनुसार करू लागला तर त्यास तसे करण्यास कांहीं अधिकार आहे असे म्हणतां येणार नाही कवी हे शब्दसृष्टीचे ईश्वर असले किंवा निरंकुश असले तरी त्यांचे हे ईशित्व शब्दांच्या अर्थावर फार तर चालू शकेल, रूपावर नाही. मोठे मोठे कवी कांहीं रूढ शब्दच विशिष्ट अर्थी वापरून, त्या शब्दांचा अर्थ वाढवितात किंवा बदलतात, पण सामान्य संकेताने रूढ अशा शब्दांचीच ही गोष्ट आहे. आपला अर्थ व्यक्त करण्यास अगदींच नवीन शब्द निर्माण करितील असे नाही. रूढ शब्दांच्या रूपांतही त्यांस वाटेल तो फरक करण्याची शक्ति नाही. असे असतां सुख याचे सूख, शीण याचे सिण, तुझे याचे तूझे अशीं रूपे वामनपंडित किंवा रामदास यांनीं वापरावीं व आपणही तेच दोष तसेच पुढे चालू ठेवावेत हे अश्लाघ्य आहे. आपल्या काळीं हे शब्द असे उच्चारिले जात नाहीत. पंडितांच्या काळींही बहुधा नसावेत. मोरोपतांच्या कवितेंत अशीं अशुद्धे नाहीत. वृत्ताशुद्धीच्या दृष्टीने या बाबतींत त्यांनीं मराठीवर फार उपकार केले आहेत. परंतु अव्वल इमर्जीत पंडित कवींनींमुद्दा या शैथिल्याचा अंगीकार केला व ते पुढे सर्रास चालू राहिले आहे. या बाबतींत वामन-

पंडित व रामदास यांनीं अत्यंत अक्षम्य असं दुर्लक्ष्य केलें आहे. नवीन होतकरू कवींनीं या विद्वान् व महान् कवींचा दाखला देऊन जर अशुद्ध प्रयोगांस किंवा रूपांस सुरवात केली तर त्यांस असं करूं नका असं कसें म्हणावयाचें ?

मराठी काव्याच्या भाषेचा हा दोष संस्कृतमध्ये मुळीच आढळून येत नाही, म्हणूनच दोषांच्या यादीत याचें नुसतें नांवसुद्धा आढळून येत नाही. संस्कृत भाषेची ही शिस्त वाखणण्याजोगी आहे.

वृत्तभंग

दुसऱ्या एका दोषासंबंधी हीच शिस्त संस्कृतनें अवलंबिली आहे; ती म्हणजे वृत्तभंग होय. त्या भाषेतील काव्यांत वृत्तभंग सहसा आढळून येत नाही. तरीही वृत्तभंगाचा दोष साहित्यशास्त्रज्ञांनीं उल्लेखिला आहे, तेव्हां आज जरी असा दोष सहसा आढळत नाही तरी त्या काळीं तो थोडा दिसून येत असावा असं वाटतें. या वृत्तभंगाचें मुख्य कारण एक आहे, तें हें कीं वृत्तरचना करितांना चरणांत आवश्यक असतील त्यांपेक्षा अधिक किंवा कमी मात्रा किंवा अक्षरें बुद्ध्या किंवा अज्ञानानें घालणें. एक श्लोक एकाच प्रकारच्या चरणामध्ये लिहिणें हा नियम; पहिला चरण एका वृत्तांत व दुसरा दुसऱ्या वृत्तांत झाल्यानेंही वाचक वाचतांना बुचकळ्यांत पडतो. अपेक्षेप्रमाणें घडून न आल्यानें अडथळा उत्पन्न होतो व अर्थग्रहण सरळ होत नाही व हेंच दोषाचें बीज आहे. हा दोष होण्यांत कवींची वृत्तांवरची प्रभुता कमी असणें हेंच बहुतांशीं कारणीभूत होतें. कित्येक वेळां अज्ञान, काहीं वेळां दुर्लक्ष, व वरेंच वेळां दडपादडपी करण्याची प्रवृत्ति असते. ही प्रवृत्ति शक्य तेवढी दाबली पाहिजे. कवि नवाशिका असेल तर दोष क्षम्य होईल पण नांवाजलेल्या कवींस तें दूषणच होय. रामदास बोलून चालून दडपेच होते. पण केशवसुत, माधवानुज, गोविंदाग्रज यांतही तो आढळून येतो. उदाहरणार्थ:—

१. बैर तयांला थप्पड बसतां । चोळिती जे गालांस । के. सुत.

पहिल्या भागांत १४ च मात्रा पाहिजेत त्या १६ झाल्या आहेत.

२. कोटुनि हे आले येथें । काल संध्याकाळीं नव्हते । के. सुत.

दुसऱ्या भागांत एक मात्रा अधिक झाली आहे.

३. ऋणानुबंधाच्या तुटल्या आतां गांठी । मग कुठल्या भेटीगांठी । गोविंदाग्रज.

पहिल्या भागांत मात्रा अधिक झाल्या आहेत.

४. गुलाब, जाईजुड, शेवती, बटमोगर निशिंगंध । माधवानुज.

चाल 'चंद्रकान्ता'ची असून ओळ साकीची आहे.

५. परी हें ग्रहण मंचंद्रा पुन्हां लागेल कां कदां ? केशवकुमार.

अनुष्टुभछंदांत चरणांत आठच अक्षरें असतात. येथें पहिल्या चरणांत नऊ आहेत.

६. लवकरि हेही सोडितील सदनाला । गणगांत जसे अपणांला । दत्त.

पहिल्या भागांत मात्रा कमी आहेत.

७. हिमासम जरी शुभ्र शोभते हिमप्रकृति जरि याची

तरी जागती गोड ती किती ऊब आंतल्या जीवाची ।

य. न. के.

वरची ओळ साकीची व खालची फटक्याची आहे.

केशवसुतांच्या 'प्रीति,' 'हरपलें श्रेय,' 'गोफण,' 'दंवाचे थेंब,' 'फिर्याद,' 'आईकरितां शोक,' या कवितांत वृत्तभंग बरेच सांपडतील. हा वृत्तभंगाचा दोष अक्षर-गणवृत्तांपेक्षां मात्रावृत्तांत फार होतो. साकी, चंद्रकान्त, फटका यांचा परस्पर घोंटाळा होतो. 'राजहंस' या चालीत वाटेल तसा गोंधळ चालू आहे. मराठी मात्रावृत्तांत पुष्कळ वेळां मात्रांची संख्या बरोबर असूनही रचना बरोबर न झाल्याने वृत्तभंग होतो. रचनेमध्ये फेरफार होण्यास बराच वाव असूनही अशा तऱ्हेचे दुर्लक्ष झाल्याने म्हणतांना अडथळा उत्पन्न होतो.

याच दोषाचा एक विशिष्ट प्रकार म्हणजे हल्लींच्या गज्जलांतील शिथिलता होय.

गज्जल रचनेतील शैथिल्य गज्जल मात्रावृत्त असले तरी त्यास अक्षरसंख्येचा निर्बन्ध आहेच. तो निर्बन्ध न पाळितां एका दीर्घ अक्षराऐवजीं दोन लघु अक्षरेच घालीत गेल्याने अक्षरसंख्या अधिक होऊन कानांस ती ओळ चमत्कारिकच वाटते. पुढील कवितेंत या प्रकारचा दोष फारच तीव्रतेनें भासतो.

मोहना राजीवनयना । देई आतां दर्शना

तापलें विरहानलानें । पुरे झाल्या यातना ॥

प्रेम अपुलें सांधलें दृढ । हेतु आला जीवना

लपुनि बसलीं दूर देशीं । काय तब मनि योजना ॥

दीर्घसूत्री रात्र जाचे । व्याकुला मम भावना

दर्शवी चित्तीं तुझ्याही । मत्समा संवेदना ॥

पीडलें तब विरहतापें । गोड वच हें बोल ना !

त्यजुनि नाही जात स्वप्नी । येउनी तर सांग ना ! ॥ म. रानडे.

वैचित्र्य हें काव्याचा किंवा रचनेचा आत्मा असं समजूनही वरील कवितेंत उत्पन्न झालेलें वैचित्र्य रसावह होत नाही. प्रस्तुत रचनेत एक मुख्य मापक असा चरण ठरविणें अवघड आहे. साधारणपणें सम चरणांत १२ मात्रा व विषम चरणांत १४ मात्रा आहेत. तथापि अक्षरसंख्या बदलती आहे. सम चरणांत ७ व विषम चरणांत ८ अशी अक्षर-संख्या कायम असती तर एकसूत्रता अधिक आली असती. या बाबतीत लोकप्रिय पदें रचनांच्या नाटककारांनीं अधिक लक्ष द्यावयास पाहिजे. 'हजरत सलाम व्यावा' किंवा 'पांडवा सम्राट्पदाला' या पदांनीं गज्जलाच्या शिथिलतेस जोर आणला. 'कंस पापी तो जरासंध परम साहसें मारिला' या ओळीत किती शैथिल्य आहे हें वाचतांच साध्याही बाबकांस समजण्याजोगें आहे.

हे शैथिल्य तत्त्वतः टाळण्यास म्हणून एक अनिष्ट प्रकार काव्यांत शिरून पहात आहे. तो म्हणजे अक्षरांचे पाय मोडून तीं तोकडीं करणें. पाय मोडलेले वर्ण कांहीं विशिष्ट मर्यादेपर्यंत असें करणें कदाचित् क्षम्य ठरेल.

ती मर्यादा म्हणजे उच्चारप्रमाणें लिहिण्याची. 'आणि' हा शब्द 'अन्' या स्वरूपांत लिहिण्यास व्यवहाराचा तरी आधार आहे. 'सरदार' याचें 'सर्दार', 'जरतारी' याचें 'जर्तारी', 'हराजी', 'मगदूर' इत्यादि शब्दांस फारसी उच्चारांचा आधार असेल. गिर्की, हुर्दूर, हिर्वळ या शब्दांस रफारांच्या अर्धवट उच्चाराचा फायदा घेतां येत असेल. पण 'धुग्धुगे' 'तस्खली' यांस आधार काय आहे ? विशिष्ट मर्यादेंत असलेले हे शब्द मोकळे सुटले व अतृप्त लोकांच्या हातीं गेले कीं एकच गोंधळ होतो. पुढील उदाहरणें पहाः-शब्दन्शब्द, मन्मुराद, पण, होउन्, कल्गीच्या, बखर्-संभार, भरंवसा, उभयूतां, नजरबंद, फुलवाला इत्यादि. अशी शिथिलता सुरू झाली म्हणजे ती कोणत्या थरास जाऊन पोहोचेल याचा नेम नाहीं. तीस वेळींच आळा घातला पाहिजे.

वृत्तभंगाचें दुसरें एक कारण आहे. तें म्हणजे पुढील जोडाक्षर पाठीमागील ऱ्हस्व अक्षरास दीर्घत्व देतें या नियमाचें अज्ञान. हा नियम अलीकडे बरेच कवी विसरले आहेत असें दिसतें. मराठींत

या जोडाक्षरांचा उच्चार सरळ होतो. संस्कृतसारखा होत नाहीं. 'आम्ही' 'पुण्यास' (पुणें शहरास) 'रमल्यास', 'जमल्यास', 'खळ्यांत', 'घड्याळ', 'तुझ्या' इत्यादि शब्दांत जोडाक्षरापाठीमागील ऱ्हस्वाक्षरास दीर्घत्व प्राप्त होत नाहीं. परंतु संस्कृत शब्द मराठींत घेऊन त्यांचा उच्चार आपण जोंपर्यंत संस्कृतप्रमाणें साधात करीत आहोंत, तोंपर्यंत हा दीर्घत्वाचा नियम आपल्यास पाळणें आवश्यक आहे. तो उच्चार कायम असल्याने त्याबरोबर येणारा नियमही कायमच आहे. चालतांना वाटेंत धोंडयावर ठेंवाळून मनुष्य जसा पुढें जातो, त्याप्रमाणेंच अशा जोडाक्षरांच्या ठिकाणीं होतें. हा दोष सूक्ष्म नसून अनेक वेळां अत्यंत ढोबळ असतो. काव्यांतील संगीतास त्यानें वारंवार धक्के बसून रसोत्पत्तीस अडथळा होतो. परंतु आजकाल हा नियम मोठे लोकही विसरून गेले आहेत असं म्हणावें लागतें. त्यांचे दोष काढणें थोडेंसें धाष्ट्याचें असलें तरी कलेच्या हिताच्या दृष्टीनें तेंही करणें भाग पडतें. पुढे दिलेल्या उदाहरणांवरून आजकाल याची व्याप्ति किती आहे हें दिसून येईल.

१. (अ) तुझें रूप ब्रह्मांड सारें तुझें

(आ) मदींमत्त त्वद्रूप गाऊं धजे ॥

तांबे

२. येथ ना सार्वजन चर्चा । परि आत्मस्फूर्तिची चर्चा ॥

न. चि. केळकर

३. प्रेमगान चाले गेहीं । विश्रान्ति जेथ श्रान्ताला

आनंद स्वयें अवतरला । आनंदचि अवघा भला ॥

पांगारकर

४. ऊठ मानसा आळिव प्रभुला जाइ शरण त्यातें ।

दत्त

५. ऐकुनि नाद क्षणां । उठुनि तूं माजघरामधुनी

यशवंत

६. (अ) राहो देश स्वतंत्र उत्कट तुझ्या ही एक आशा मनीं ।

(आ) तखें रक्तप्रवाह वाहवुनियां भूमीवरी स्थापिलीं । माडखोलखर

७. सौधतलावर प्राणसखीसह होतो मी सुखशयनीं । केशवकुमार

८. (अ) मी तों एक अबुद्ध क्षुद्र अबला ! आशा कशाला तरी ।

(आ) सौन्दर्ये नटल्या दिशा सकलही, आकाश ज्योत्स्नायशें । म. रानडे

९. (अ) झाला निवद्धकर आणि प्रतापहीन ।

(आ) शिष्य श्रीधर एकटा जवळ होता ।

ह. स. गोखले.

१०. (अ) बाल्याचे रमणीय प्रांत इथुनी येतात लक्षावया ।

(आ) स्रोतांत स्रोतजलकणिका ।

य. न. केळकर.

११. (अ) निराशप्रद निष्फला तुज कशास आशा जरी ।

(आ) हांक प्रेमाची हीच दिव्य बली ।

कमलाबाई देशपांडे.

इत्यादि अनेक उदाहरणं देतां येतील. यांतील एक दोन व्यक्तींखेरीज करून बाकीच्या बहुतेकांनीं या नियमाकडे पूर्ण दुर्लक्ष्य केले आहे व त्यांचें अनुकरण नवीन कवीकडून होत आहे.

आशिवाय उच्चारित अनुस्वार असल्यास अक्षर दीर्घ होतें हा नियमही दुर्लक्षित होतो. ही उदाहरणं अर्थात् वरच्यापेक्षां थोडीं आहेत.

१. बळकट पिंजराही तूज नाही बसाया !

कृ. चिपळूणकर

२. करुणाई विचारे ते अंधळे ।

तांबे.

३. होती तामस जी वदे, ' गुंफुनि मी घालीन वेणी शिरें ।

माधवानुज

४. तरुंचीं पानें दिमू लागलीं अंधारीं लपलेलीं ।

गिरिश

या ठिकाणीं आणखी एका गोष्टीचा विचार करणें जरूर आहे. ही जोडाक्षरावर

गडबड करून पुढें जाण्याची संवय कांहींशी संस्कृतमधील

'ऋ'कारयुक्त वर्ण

'ऋ'कारयुक्त अक्षरांवरून आली आहे. जोडाक्षर सुरुवातीस

आले कीं. पाठीमागे दुसरे कोणतेंच अक्षर नसल्यानें त्याचा कांहीं परिणाम असा भासत नाही; तसाच प्रकार 'ऋ'कारयुक्त अक्षर सुरुवातीस आल्यानें होतो हें खरें, तरी असें अक्षर शब्दाच्या किंवा ओळीच्या मध्यावर आल्यास त्याचा परिणाम खास होतो. उदाहरणार्थ,

कृति ' या शब्दांत कृ हें अक्षर उच्चारण्याकरितां विशेष प्रयत्न न लागला तरी

' प्रकृति ' किंवा ' विकृति ' हे शब्द उच्चारितांना तो लागतोच असें म्हणणें भाग आहे.

तीच स्थिति ' कल्प-वृक्ष, ' ' पर-भूत, ' ' केरळ-नृप ' या शब्दांतही होते. परंतु

संस्कृतमध्यें 'ऋ'कारयुक्त अक्षरास जोडाक्षर मानण्याचा पद्धति नसल्यानें, हा जो थोडासा

कां होईना, जोर पाठीमागच्या अक्षरावर पडतो तो तसाच दडपून नेण्याची आपणांस

संवयच लागून गेली आहे. उदाहरणार्थ, कालिदासाची पुढील ओळ ध्याः—' मरणं प्रकृतिः

शरीरिणां विकृतिर्जीवितमुच्यते बुधेः ' यांत दोन ठिकाणीं म्हणतांना कानांस एक प्रकारचें

अवघडतेचें भान होतेंच कीं नाहीं ? तरी तें तसेंच दडपून नेण्याची आपली पद्धति आहे.

या बाबतीत माधव ज्यूलियन् यांनी एक स्तुत्य उपक्रम आपल्या 'सुधारक' काव्यांत केला आहे. यांत साऱ्याच ठिकाणी नाही तरी बऱ्याच ठिकाणी 'ऋ'कारयुक्त वर्ण जोडाक्षर मानिला आहे. यामुळे नुकसान न होता जोडाक्षरावरही गडबड करून पुढे जाण्याची आपली प्रवृत्ति कमी होईल.

काव्यरचनेतील दुसरी दोषावद्द गोष्ट म्हणजे यतिभंग होय. कोणच्याही वृत्तांत वा चालीत, प्रत्येक चरणांत वा पंक्तीत कांहीं टप्पे असे असतात यतिभंग

की, त्या ठिकाणी वाचक थोडा वेळ तरी थांबतोच. त्या ठिकाणी शब्द अथवा सामासिक शब्दांतील पद संपूर्ण न होता अर्धवट राहिल्यास ते लोंबकळते राहून त्याचा अर्थ संपूर्ण लक्षांत येत नाही, यामुळे वाचक बुचकळतो. निदान सरळ अर्थप्रतीतीस तरी अडथळा येतोच. उदाहरणार्थः—

१. तेव्हां तीपा-सुनि मरणभी कैवि यातें असावी ।
२. चांफा जाई गुलतर गुला-बादिकांतें विकास ।
३. जे उत्पत्ती धरिति समशी-तोण्ण वा उष्ण देशी ।
४. त्यांनीं वाता-वरण भरतें भोंवतालील साच ।

चिन्तामणि पेटकर, हिमालयवर्णन.

या मन्दाक्रान्ता वृत्तांत अक्षरें ४ व १० नंतर यति असतो. वरील उदाहरणांत दोन्ही ठिकाणांचा यतिभंग आढळून येईल.

वृत्तांमध्ये जितका कडकपणा असतो तितका जातीत किंवा मात्रावृत्तांत नसला तरी तेथेहि हा दोष आढळून येतो. जसेः—

उत्कर्षे स्वामिनिष्ठा होती सा-चार ती ।

विनायक.

यांत शेवटीं ५ मात्रांचाच गण निराळा लागत असल्याने—'चार' एवढीच अक्षरें 'सा'-पासून निराळी काढावी लागतात.

या प्रकारचा दोष अलीकडील गजलांतून फार दिसून येत आहे. पुढील उदाहरणें त्याची व्याप्ति दाखवितील.

१. वाऱ्यावरी तरङ्गवि-ली गीत बांसरी ।
२. नसे आ-कार त्वद्रूपा, नसे विप्रासही ठावें ।
३. तारी अभा-गिनीला, हे माधवा ! दयाळा ।
४. जादु ला-डकी डोळी, भावना मुखी भोळी
ती शरा-ब रूपाची धुंद होउनी प्यावी ।
५. ठेविलें दा-रीं न जों पा-उल तूझ्या मञ्जुळे ।

किंवा ६. सैल अंबा-ब्बा वरी शो-भे कडेची लोंकर । इत्यादि.

या बाबतीत फार आग्रह धरणें चांगलें नसलें तरी कवींनीही रचना करितांना या गोष्टीकडे लक्ष पुराविणें अगत्याचें आहे.

यमकें हीं मराठी काव्यरचनेचाच एक अपरिहार्य असा विशेष असल्याने त्यांचीही

यमकदोष

चर्चा येथेंच करण्याचें योजिलें आहे. संस्कृत काव्यास

यमकांची आवश्यकता केव्हांही भासली नाहीं. मराठीनें

मात्र त्यांची पीडा कायमचीच पाठीमागे लावून घेतली आहे. यमक एकदां पत्करल्यावर तें शक्य तेवढें शुद्ध, निदान रूढीस मान्य असलेलें बरें. म्हणूनच या दोषाची चर्चा येथें करणें आहे. यमक म्हणजे ठरीव वेळानें एक अथवा अनेक वर्णांची पुनरावृत्ति. ही रूढीनें बहुधा चरणांच्या शेवटीं येते. शेवटीं स्वतंत्र स्वर असला तर त्याचें यमक धरिलें जातें; जसें 'आई-जाई-होई' इत्यादि. परंतु तोच स्वर एकाद्या व्यञ्जनाशीं संयुक्त असेल तर तें व्यञ्जनही पुनः खालीं आलें तरच यमक शुद्ध, नाहीं तर दुष्ट असतें. शिवाय हें शेवटचें एक किंवा अनेक अक्षरें एकाच अर्थाचीं नसावीं; त्यांतच मौज आहे; तोच शब्द त्याच अर्थीं आणण्यांत कौशल्य व चमत्कारिता नाहीं. थोडीशीही अर्थच्छटा भिन्न असली तरी चालेल. नाहींतर तो दोष होईल. पुढील उदाहरणांनीं या दोषाचें स्वरूप स्पष्ट होईल.

१. स्वप्नमय चित्रा । अर्पीन मनोहर कविता ।

वरील ओळीत 'चित्रा' मधाल 'रा' ला 'रा' पाहिजे; 'ता' नको. 'त्रा' मधाल 'त्' नें घोंटाळा केला आहे.

२. नमस्कार तुज पूर्णत्वा । हात जोडितें तुला अतां ।

येथेंहि थोड्याशा फरकानें तोच प्रकार झाला आहे. दुसऱ्या प्रकारचा, एकाच अर्थाच्या यमकाचा दोष पुढीलप्रमाणें होतो.

१. शुक भवनिधि तरले, परि योगालाबू धरुनियां पोटी ।

एकोबाही तरले, भवप्रस्तर दड धरुनियां पोटी ॥

यांत 'धरुनियां पोटी' हे शब्द एकाच अर्थीं दोन वेळां आले आहेत.

२. पत्रें प्रफुल्ल करितो सविता स्वयें हा

रात्रीं विकास कुमुदाप्रति चंद्र दे हा ॥

येथें शेवटले अक्षरच त्या अर्थानें पुनः आलें आहे.

यमकाचें बन्धन मराठीत रूढीनें बरेंच शिथिल केलें आहे व तें आणखीही शिथिल करण्यास हरकत नाहीं. न आणि ण, ल आणि ळ, ट आणि ठ, क आणि ख, त आणि ट, ड आणि ढ, इत्यादि यमकें रूढ आहेतच. उदाहरणार्थः-सत्य-पथ्य, कुणी-ऐकुनी, फुटे-उठे, दां तटी-डोकावती, जातां-लाटा, त्यांत-गांठ, लीला-लीळा, टेनीसचा-सैलशी, मां येथें-प्रियेतें, मानसीं-अशी, मोहक-सूख, यापुढें-बापुडें, दुन्दुभी-खुबी, नदी-न धी तुम्ही-टुमी, पुन्हां-खुणा, पाजळत्या-ज्योतिला, समर्थी त्या-नव कविता, येथपर्यंत यमकबंधन शिथिल झालें आहे ! ही-ई, रीं-ई, अशींही यमकें चालू आहेत. तेव्हां सामान्यपणें पुढीलप्रमाणें नियम घालावयाला हरकत नाहीं. प्रत्येक वर्गातील अनुनासिक

१. हीं सारीं उदाहरणें रविकिरण मंडळाच्या 'प्रभा' या पुस्तकांतून घेतलीं आहेत.

सोडून पहिल्या दोन्हीत व दुसऱ्या दोन्हीत, केव्हा केव्हा यांतही एकमेकांत यमक झाले तरी चालेल. श, ष, स यांचें त्या त्या वर्गातील वर्णांशी यमक झाले तरी चालेल. आपसांत होत आहेच. इतकेंच नव्हे, तर कित्येक वेळां निरनिराळ्या वर्गातील वर्णांचेही यमक होतें. ण-न, त-ट, त-ठ हीं अशीं उदाहरणे आहेत. रुडीनें हें बन्धन शिथिल करीत करीत तें शेवटीं नाहीसें झालेलें बरें.

येथपर्यंत साधारण मराठीतच विशेष सांपडणारे दोष झाले. तेही काव्याचें अगदींच बाह्यस्वरूप जें वृत्तरचना त्यासंबंधीच अधिक आहेत. यापुढें अधिक अंतरंगांत शिरावयाचें आहे. मागे सांगितल्याप्रमाणें संस्कृतमध्ये पदें, वाक्यें, अर्थ, रस यांचे दोष निरनिराळे वर्णिले आहेत. तींच पद्धति बहुतांशीं येथेही अवलंबण्यांत येईल. कांहीं दोष पदें, वाक्यें, अर्थ यांस साधारण असल्यानें त्यांची चर्चा एकदमच करणें सोईचें आहे. कांहीं संस्कृतमधील दोष मराठीत नाहीत. उदाहरणार्थ:-विसर्गाचे किंवा बरेचसे संधांचे दोष मराठीत येणार नाहीत. तेव्हां त्यांविषयीं लिहिणें येथें आवश्यक नाही.

संस्कृतमधील बहुतेक ग्रंथकारांनीं पदांच्या दोषांची चर्चा करितांना प्रथम हाच दुःश्रवत्व, कर्णकटुत्व, कष्ट दोष घेतला आहे. याची व्याख्या निराळी करावयास नको. वाचकाच्या कानांस जें वाईट लागतें, कसेंसच लागतें, श्रुतिशक्तीचा विरस करितें तें कर्णकटु अथवा दुःश्रव होय.

याचें संस्कृत ग्रंथकारांनीं दिलेले उदाहरण-‘ कार्तार्थ्य ’ हें आहे. मम्मट, हेमचंद्र, विश्वनाथ यांनीं हें एकच उदाहरण पदाच्या कटुत्वाचें दिलें आहे. यावरून त्याचा भाव काय होता तें उघड दिसतें. कार्तार्थ्य म्हणजे कृतार्थता. पूर्वशब्दांत अवघड जोडाक्षरें व कठोर वर्ण आहेत या दोन्ही धर्मांमुळे हा शब्द कर्णकटु झाला आहे असें म्हणतां येईल. याची मराठी काव्यांमधील उदाहरणे येथें फारशीं देत बसण्याची आवश्यकता नाही. वाराणेश, निस्तेजस्क, रक्ताक्त, हर्षक्ष, अर्थोष्मा, ध्वांक्षासि, वर्षोष्णसह इत्यादि शब्द कर्णकटु आहेत याबद्दल वादविवाद होणार नाही. हें कर्णकटुत्व विशेषतः असे शब्द जवळ जवळ आले म्हणजे ज्यास्तच प्रतीत होईल यांत नवल नाही.

तख्ते रक्तप्रवाह वाहवुनियां भूमीवरी स्थापिली- ॥

सुरपतिस पार्श्वीश्वा देखोनि होय न शंकिता- ॥

नथ ग्रथुनि घालितां वचन मौक्तिकें श्रीधरें ॥

मुग्धपणें उलटें दुःख क्षुब्ध तें होतें ॥

यासच वाक्यांमधील कर्णकटुत्व म्हणतां येईल. परंतु नुसतीं जोडाक्षरेंच एके ठिकाणीं आलीं किंवा कठोर अक्षरांची पुनरुक्ति झाली तरच हा दोष हातो असें नाही. पुष्कळ वेळां शब्द जोडाक्षरविरहित असला तरीही तो कानास बरा लागत नाही. कठोर व्यंजनें नसलीं तरी तें कसेंसच वाटतें. उदाहरणार्थ:-

हे चार्वाङ्गि ! बदे तपःफल असे याहून कों आगळें

अनन्यभावे स्तुती करीती झाली परमेशाची

सुंदर मंदिर कौशल्यानें कारागीरें कोणी ॥

मुग्धासहि जडित-कनक-मरकत-नग न गमला तसा रुचिर ॥

माय अप्सरा त्यजि इस गवसलि मग म्हणुनि मुनिस मुनिदुहिता ॥

जिकडे तिकडे लगबग जिगजिग दगदग फारच फार

तगमग भगभग सदासर्वदा बेजारी बाजार

वर दिलेल्या उदाहरणांत 'चार्वङ्गि' या शब्दांत कठोर वर्ण फक्त पहिलाच आहे. परंतु तो कानांस नीट वाटत नाही. तो चारु-अङ्गी या संधीमुळे. संस्कृतमध्ये अगदी अशाच समासांची संधींची एक ओळ दुःश्रवत्वाचें उदाहरण म्हणून दिली आहे. 'उव्य-सावत्र तर्वाली मर्वन्ते चार्ववास्थितिः ।' येथें संवर्गमधील कष्टत्व आहे असें सांगितलें आहे. दुसऱ्या व तिसऱ्या उदाहरणांत दार्ढ्याक्षरें एकापाठीमागून एकसारखी आल्यानें येणारें दुःश्रवत्व दाखविलें आहे. मराठीमध्ये शेवटलें अक्षर दीर्घ असेल तर उपान्त्य न्हस्व करण्याचायत जी रूढी आहे तिचें मूळ यांत आहे. 'करीती' 'कुंकीती' (टिळक) असे शब्द कर्णकटु म्हणून टाळावेत. उदाहरण चार व पांच यांमध्ये याउलट प्रकार आढळतो. एकापाठीमागून एक दार्ढ्य अक्षरेंच सारखी येत राहिली तर जो परिणाम व्हावयाचा तसाच सारखी न्हस्व आल्यानें होतो. साहचर्या उदाहरणांत 'गग'ची पुनरावृत्ति करून कवीनें अनुप्राससौंदर्य साधलें असें म्हणतां येणार नाही. जगाच्या बेजारपणाचा ठसा मनावर उमटविण्यास इतक्या दगदगीची जरूर होतीच असें वाटत नाही.

पुष्कळ वेळां हें दुःश्रवत्व नुसता नेहमीच्या सरावापेक्षां निराळा उच्चार केला तरी येतें. यास कारण संवर्गाचा अभाव होय. 'की'चा उच्चार 'कि' 'तू'चा 'तु' 'छी'चा 'छि' 'लक्ष्मी'चा 'लक्ष्मि' 'आम्हि' 'माप्ति' 'तूक्षि' 'त्याचि' 'राघुला' 'काकुस' इत्यादि अपरिचित अशुद्ध रूपे कानांस कर्णशोच लागलीं तर त्यांत नवल नाही. पुढील ओळ पहा.

निर्गुण जें रूप या परिचें विणभेद सगुणहि त्या वदती

अशीं अशुद्धें शक्य तोंवर किंबहुना अभिजात टाळणें आवश्यक आहे हें निराळें सांगावयास पाहिजे असें नाही.

हें कष्टत्व रौद्ररसाचें वर्णन चालूं असतां क्षम्य आहे असें संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांचें मत आहे. पूर्वी उल्लेखिलेली 'तल्लें रक्तप्रवाह' ही ओळ याप्रमाणें क्षम्य ठरेल. किंबहुना दोष न ठरतां गुणही ठरण्याचा संभव आहे. परंतु अशी कांहीं भरपूर सबब असल्याखेरीज ही सवलत घेतां येत नाही, हेंही लक्षांत ठेवणें जरूर आहे. सरतेशेवटीं कष्ट वा दुःश्रव कोणचें यासंबंधीं मतभेद होण्याचा संभव आहे; कटु असलें तरी क्षम्य आहे कीं नाही याविषयींही विवाद होण्याचा संभव आहे हें खरें. परंतु काहींतरी नियम घालून देणें आवश्यक आहे व वर दर्शित केलेल्या स्वरूपाचे ते असावेत याविषयीं शंका नाही. सहृदयहृदय हीच अंतिम कसोटी आहे, हें जितकें खरें आहे तितकेंच अशा हृदयाखेरीज इतरांना उपयोगी पडतील असे ठोक्क नियम असावयाचे हेंही खरें.

दुसरा अगदीं ढोबळ दोष म्हणजे अशुद्धत्वाचा होय. शब्दांचीं रूपे व त्यांचा वाक्यांतील परस्परसंबंध यांमध्ये जर चुका झाल्या तर असाधुत्व वाचकांची लेखकांसंबंधी आवश्यक असणारी सहानुभूति बरीचशी कमी होते. शिवाय अर्थ समजण्यास किंचित् कां होईना अडथळा होतो. अनेक वेळां अशुद्ध रूपे कानांस कर्शाशींच लागून श्रुतिसुखांत बिघाड आणतात. अशा दोनतीन कारणांनीं या दोषाचें स्वरूप अक्षम्य होतें. मार्गेच उल्लेखिलेली न्हस्वदीर्घांची ओढाताण या दोषाखालींच मुख्यत्वे येते. परंतु न्हस्वदीर्घांच्या या ओढाताणीपेक्षांही अशुद्धतेचे अनेक प्रकार असूं शकतात. शब्दांचीं रूपे चुकणें, समास करणें आवश्यक असून तो न करणें, जरूर नसतां किंवा होत नसतां करणें, धेडगुजरी समास करणें, शब्दांतील विभाग मार्गे पुढे करणें, लिंग, वचन, पुरुष इत्यादिकांचे घोंटाळे करणें हे सारे प्रकार या व्यापक दोषाखालीं येतात. पूर्वीच्या वामनपंडित, रामदास, विठ्ठल, यांसारख्या प्रसिद्ध कवींत हा दोष पुष्कळच आढळतो. वृत्तसुखार्थ किंवा यमकसुखार्थ अशा चुका करण्याचा मोह अनावर होतो. या मोहांतून मोरोपंतासारखे कवीही सुटले नाहींत. तेव्हां सध्यांच्या होतकरू कवींच्या हातूनही असे प्रमाद घडल्यास नवल नाहीं. पण नवल नसलें तरी या गोष्टी क्षम्य किंवा दुर्लक्ष्य करण्याजोग्या आहेत असे नाहीं. या दोषाची सामान्य उदाहरणे दिलीच पाहिजेत असे नाहीं. त्याचे प्रकार अनंत आहेत, मात्र जे कांहीं विशिष्ट वर्ग यांतही पाडितां येतात, त्यांचीं उदाहरणे फक्त मार्गदर्शनार्थ येथें द्यावयाची आहेत. पैकां पहिला वर्ग म्हणजे शब्दांच्या रूपांतील अनधिकृत फरक होत. यांत न्हस्वदीर्घांची ओढाताण येतेच, पण त्याशिवायही 'बद्ध' बद्दल 'वदित', 'युगांतरी' बद्दल 'युगंतरी', 'मातें' करितां 'मते', 'मनोरंजन' करितां 'मनरंजन', 'न होतील', 'करितां 'नव्हील' 'आगळें' करितां 'अगळें'; त्याचप्रमाणें 'हुंदक्यांचे', 'झुरणीस', 'उभयतां', इत्यादि पाय तोडलेलीं अक्षरे लिहिणें हे सारे अशुद्धतेच्या दोषास पात्र आहे. हा वाक्य-दोषही होतो, शब्दांचीं रूपे बरोबर असूनही त्यांचे परस्परसंबंध जर योग्य नसतील तर तेंही अशुद्धत्व होतें. कर्ता व क्रियापद यांचें लिंग, वचन, पुरुष यांमध्ये भेद असणें हें एक वाक्याच्या अशुद्धतेचें मूळ कारण आहे. त्यांत विशेषणविशेष्यांच्या बाबतींतही हा फरक शक्य असतो. 'धूलिनें धुंद दिक् चारी' या ओळींत दिक् शब्द एकवचनी तर 'चारी' शब्द अनेकवचनदर्शक आहे. 'चारी दिक्' ऐवजी 'चारी दिशा' असाच प्रयोग पाहिजे. येथें वचनभेद आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. तसेंच पुढील उदाहरणही पाहण्याजोगें आहे.

‘कविकातळही चंद्रकरानें आणि सुगंधानें न्हाला’

येथें 'एकाच करानें न्हाणें शक्य आहे काय ? पाण्याच्या एकाच थेंबानें न्हाल्यासारखें होणार नाहीं काय ? चंद्रकर केवढा मोठा असतो ? धवधव्याच्या लोंब्याइतका अशी कल्पना करायची काय ?' असे प्रश्न उद्भूत होतात. वस्तुतः 'चंद्रकरांनी' असे पाहिजे होतें. तें 'सुगंधानें' या शब्दाशीं प्राप्त जुळविण्याकरितां एकवचनी घातलें आहे.

नादाचा मोह सुटला नाही. हाही वचनदोषच; पण वर सांगितल्यापेक्षा निराळा. कर्ता, विशेषण, क्रियापद यांच्या भिन्न वचनांनी आला नाही. याचप्रमाणे लिंगदोषही संभवतो. उदाहरणार्थ:—

‘सख्या रे! जीवघेणी हा सरायाचा कधी खेळ’

या ओळीत खेळ याचे विशेषण म्हणून ‘जीवघेणी’ हा शब्द घातला आहे.

लिंगभेद

पण तो स्त्रीलिंगी आहे. त्यास जुळेसा ‘जीवघेणा’ हा

शब्द बरोबर होईल व तो कोशांत दिलाही आहे. ‘वरते पटल घनाचे, नर्तन करिती महीवरी मोरें’ येथेही खालील ओळीतील ‘रे’ या शब्दाशी यमक जुळावे म्हणून मोराचे लिंग बदलले आहे. ‘तारा सुंदर, फुलें मनोहर, मनुजें प्रेमळ’ यांत उगीचच मनुजाचा लिंगविपर्यास केला. असे प्रयोग सर्वथा टाळणे अवश्य आहे. यमकानुप्रासाच्या नादां लागून कवी काय करितील याचा नेम नाही हें वर निदर्शित केलेच आहे.

सामासिक शब्दांमध्य एक गोष्ट विशेष लक्षांत ठेवावयाची की, समास बहुधा

धेडगुजरी समास

एकाच भाषेतील शब्दांचा करावा. दोन भाषांतील शब्दांचा

समास केल्यास उच्चारामध्ये बिभमता उत्पन्न होते. प्रत्येक

भाषेची उच्चारार्ची एक विशिष्ट पद्धति असते. त्या दोन पद्धति एकाच शब्दांत आणल्यास श्रुतिसुखांत बिघाड उत्पन्न होतो. इंग्रजी—मराठी, इंग्रजी—संस्कृत, संस्कृत—फार्सी इत्यादि भाषांतील शब्दांचे परस्पर समास कानांस कसेसे लागतीलच, पण मराठी संस्कृतास इतकी जवळ असून तिच्या बाबतीतही असे घडतें. यांत संवयीच्या विरुद्ध उच्चारार्चा परिणाम बराच जाणवतो. पुढील उदाहरणे पहावीं. ‘स्वजनिहक्कमाणे-खाण,’ ‘स्वमुलगीतें,’ ‘जागृति—माळीण,’ ‘पाऊस—कोट,’ ‘कवि—कातळ,’ ‘याते—तारु,’ ‘स्व-झुळुकी,’ इत्यादि. समास झालेला नसला तरीही असे शब्द जवळजवळ आल्यास तोच परिणाम होतो. उदाहरणार्थ:—‘नाथ दिलबहारा!’ ‘घन पाला,’ ‘निज नजर,’ ‘समूह वारा,’ इत्यादि. काहीं काहीं बाबतींत संवयीचा भाग बराच असला तरी पुष्कळ ठिकाणीं दुश्प्रवृत्त वाटतेंच; शिवाय व्याकरण-दृष्ट्या अशुद्धत्व कित्येक ठिकाणीं येतेंच.

या दोषाचाच दुसरा प्रकार म्हणजे संधिविश्लेषाचा. संस्कृत शब्दांचे शक्य तेथें

संधिविश्लेष

संधि होणे आवश्यक आहे. तो त्याचा स्वभाव आहे. तो तसा न करण्यानें हा दोष होतो. पुढील उदाहरणे पहा.

‘स्व-उदरांत चराचर मृत्तिका,’ ‘केली स्वपात्रें व्रजअर्भकांहीं’ (बामन पंडित), प्रभात—उदय (दश), ‘जन—इच्छा सामर्थ्य (यक्षवंत), उत्कण्ठा—अनल, प्रतिकार—अक्षम (के. सु.) इत्यादि उदाहरणे अलीकडील कवींनीं आहेत.

संधिविश्लेषाबरोबर पदविश्लेष करावयाची पद्धतीही येतेच. जसे, 'असे कां इष्क ही बाजी' (मा. ज्यू.) इष्कबाजी हा एक शब्द असून तो तोडून दूर नेल्याने प्रतीतीस अडथळा झाला आहे. तसेच 'उदयगिरी दिसे सम हें मातें' (बा. अ. भिडे) हेंही त्याचेंच उदाहरण आहे. पण एवढ्यावरच भागत नाही. असे भाग तोडून त्यांचें स्थानही मागचें पुढें व पुढचें मागें केलें जातें. उदाहरणार्थः—

१. तुम्ही सारे रूपे जरि सम अनंगास असलां ।
२. जादूनेच तुझ्या बा रे । वन नंदन बनलें सारें ।
३. लंगोटी भर वीत रुंद, मळक्या चिध्या शिरी बांधुनी ।
४. मुळें या अखिल जीवांना नवीशी चेतना येई ।

बरील उदाहरणांत अनंगासम, नंदनवन, वीतभर, यामुळें, हे शब्द तोडून त्यांचे भाग पाठीमागें पुढें केले आहेत. कवीस काव्यामध्ये शब्द पाठीमागें पुढें करण्याची कितीही सवड असली, तरी तिची मजल येथपर्यंत येईल असें, ही सवलत देणाऱ्या शास्त्रकारांच्या स्वप्नांही नसेल. याप्रमाणें या असाधुत्व दोषाचें व्यापक स्वरूप आहे.

पुढील चार दोष संस्कृत शास्त्रकारांनीं निरनिराळे मानिले असले तरी त्यांचें सामान्य स्वरूप एकच असल्याने ते एका अप्रयुक्त या प्रकारामध्येच अप्रयुक्त, अप्रतीत, अवाचक व निहतार्थ अन्तर्भूत करावेत हें योग्य आहे. त्यांमध्ये जे भेद आहेत ते सूक्ष्म असल्याने या निरनिराळ्या प्रकारांस स्वतंत्र अस्तित्व देण्यास ते समर्थ नाहीत. त्यांचें सामान्य स्वरूप पुढीलप्रमाणें आहे. व्याकरण किंवा कोश यांच्या दृष्टीने शुद्ध असलेला शब्द किंवा त्याचीं रूपे कवि किंवा लोक व्यवहारांत जर वापरीत नसतील, तर असे शब्द वा त्यांचीं रूपे काव्यांत वापरू नयेत. कारण व्यवहारांत नसल्याने त्यांचा अर्थ सहज, अनायासे समजत नाही व काव्य वाचतांना आयास करावे लागल्यास त्याविषयी वाचकाचे मनांत अश्वि उत्पन्न होते. या सामान्य स्वरूपांमुळे हे चारही दोष एकाच प्रकारांत घालतां येतील व यास हेमचंद्राची अनुमति दिसते. त्याने आपल्या मूळ ग्रंथांत अप्रयुक्त व असमर्थ हे दोनच भेद दिले आहेत. मम्मटाचें असमर्थाचें (अवाचकाचें) उदाहरण त्याने अप्रयुक्तांतच घातलें आहे. निहतार्थ हा भेद सांगितलाच नाही. त्यास वामन गूढार्थ म्हणतो. पण त्याने गूढार्थाचें दिलेलें उदाहरणही हेमचंद्रानें अप्रयुक्तांतच घातलें आहे. शेवटीं आपल्या टीकेत तर अप्रतीत, असमर्थ, निहतार्थ हे प्रकार अप्रयुक्त या सदरांतच घालावे असें तो स्पष्टच म्हणतो.^१ असमर्थाखालीं त्यानें निराळेच दोष घातले आहेत.

१. तेन अप्रतीतासमर्थनिहतार्थत्वानि न पृथग्लक्षणीयानि । अप्रयुक्ते एव अन्तर्भावादिति । हेमचंद्र का. शा. टीका, पृष्ठ १५७.

या प्रत्येकांत जे परस्पर भेद आहेत ते पुढीलप्रमाणें आहेत. संस्कृत शास्त्र-
 कारांच्या मते अप्रयुक्तत्व हा दोष शब्दाच्या बाह्यस्वरूपासच
 अप्रयुक्तत्व नियत आहे. दैवत शब्द बहुधा नपुंसकलिङ्गी वापरतात.
 तो पुल्लिङ्गी वापरल्यास हा दोष होतो. त्याचप्रमाणें पद्म हा शब्द. व्याकरणदृष्ट्या रूप
 बरोबर आहे पण तें तसें वापरीत नाहीत. व्याकुळावें, आभारावें, गढूळतें, तेजाळ्या,
 इत्यादी रूपे आजतरी अप्रयुक्त आहेत. तीं पुढें केव्हां प्रयुक्त होतील, तेव्हां निदोष
 म्हणता येतील. तीं प्रयुक्त करण्यास सुरुवात मात्र होतां होईल तीं काव्यापासून होऊं
 नये; इतर प्रकारच्या वाङ्मयानेंच करावी. नेहेमीच्या बोलण्यांत, वर्तमानपत्रीय लिखाणांत
 वापरून तीं रूपे रूढ करून घ्यावीत, व मग तीं तशीं रूढ झाल्यास काव्यवाङ्मयांत
 वापरावी. सारींच रूपे लोकसंमत होतील असें नाही. काव्यासारख्या चिरकाल टिकणाऱ्या
 वाङ्मयांत हे प्रयोग करणें ठीक नव्हे.

अवाचक किंवा असमर्थ दोष रूपासंबंधी नाही. एकाद्या शब्दाचा रूढार्थ निराळ्या
 असून तो शब्द निराळ्या अर्थी वापरल्यास तो शब्द
 अवाचकत्व त्या निराळ्या अर्थाचा अवाचक होतो. पुढील उदाहरणें
 अशा प्रकारच्या दोषांचीं आहेत:—

१. परि तेंच अपांग जाहलें । वसनाच्छादन सावधानलें ॥

अपांग शब्दास डोळ्याचा कोपरा असाच अर्थ सध्यां रूढ आहे. तो शब्द
 'अंगावरून दूर' अशा अर्थी व्युत्पत्तिदृष्ट्या बरोबर झाला तरी त्या अर्थी अवाचक आहे.

२. गिरिकुहरें वनमाला ही । दरी दरी घुमवित येई ॥

वनमाला हा शब्द 'वन्य फुलांची माला' असा रूढ आहे. वनश्रेणी किंवा
 वनांची रांग या अर्थी नाही.

३. फुलेंल शिंपित किंवा कोणी नवा फुलारी आला ॥

फुलेंल म्हणजे सुगंधी तें रूढ आहे. फुलझाडांस घालावयाचें पाणी नव्हे.

४. पलीकडे वेळेंची जाळी ॥

जाळी शब्द बेट या अर्थी अवाचक आहे.

५. शशिबीण दीन राका । पडली तिला विचारा ॥

राका म्हणजे पौर्णिमेची रात्र. ती चंद्रासोबत असणें शक्य नाही. नुसत्या रात्र
 त्या अर्थी राका शब्द अवाचक आहे.

निहतार्थत्वाचें स्वरूप याहून थोडेंसे निराळें आहे. एकाद्या शब्दास दोन अर्थ
 असतां त्यांपैकी एक कमी प्रसिद्ध असल्यास त्या अर्थी तो
 निहतार्थत्व शब्द निहतार्थ होतो. कारण अधिक प्रसिद्ध अर्थच प्रथम

मनांत येतो व त्यामुळे दुसरा पाठीमागे पडतो. मग पहिला न लागल्यानें वाचक दुसऱ्या
 अर्थाकडे वळतो. इतका सारा प्रकार वाचकांस अर्थातच अप्रिय असतो. उदाहरणार्थ:—

१. तुला सत्पात्राची सतत असते संगति बरी ॥

‘सत्पात्र’ शब्द योग्य मनुष्य, ब्राह्मण या अर्थी अधिक रूढ आहे. तो चांगलें भाडें या अर्थी वापरल्यास हा दोष होतो. श्लेष असल्याने हा प्रयोग क्षम्य आहे. तथापि पुढील उदाहरणांत ती सबब चालावयाची नाही.

२. बसिष्ठ, तो, आणि समस्त माया । रामार्थ टाकूनि समस्त माया ॥

माया शब्द, माय (आई) याच्या अनेकवचनी रूपांत रूढ नाही. तथापि यमकाची सबब पुढें करण्यांत येईल; पण तीही पुढील उदाहरणांत चालणार नाही.

३. त्वच्छुद्धीस वर्नी करीत असतां शोकाचिया निर्भरी.

शुद्धि हा शब्द शोध या अर्थी वापरला आहे. संस्कृतमध्ये हा अर्थ चालला तरी मराठीत तो या अर्थी प्रसिद्ध नाही. प्रायश्चित्तानें किंवा इतर कांहीं विधीनें येणारी शुद्धता एवढाच अर्थ त्यांस मराठीत उरला आहे.

४. आहे मी द्विज यामुळें चपलता अंगीं स्वभावे वसे ॥

चपलता हा शब्द ‘घिताई’ या अर्थी मराठीत रूढ नाही.

अर्थ बरोबर असूनही तो विशिष्ट शास्त्रीय अर्थी वापरल्यास तो अर्थ वाचकांस अप्रतीतत्व प्रतीत होत नाही, तेव्हां तो शब्द अप्रतीत होतो. प्रकृति शब्द

माया या अर्थी, ऋण, धन शब्द वजा व अधिक या अर्थी, प्रतिज्ञा शब्द नेत्यायिकांच्या पंचावयवांपैकी एक अवयव या अर्थी, किंवा तर्क शब्द अशक्यता-त्मक उलट हेतुपद्धति (Reductio-ad-absurdum argument) या अर्थी अप्रतीत आहेत. शब्दार्थ बरोबर न कळल्यानेच या दोषाची उत्पत्ति होते. विशेष इतकाच की, वाचक व्युत्पन्न असेल तर हा होणार नाही. उलट संस्कृत ग्रंथकारांनी अशा वेळीं कवींचीही व्युत्पन्नता दिसून येते म्हणून हा गुणच होईल असें म्हटलें आहे. वस्तुतः काव्याचा उद्देश व्युत्पन्नतेचें प्रदर्शन करण्याचा नाही. तें बहुजनसमाजाकरितां लिहिलें असतें. एकाद्यादुसऱ्या शास्त्रांत व्युत्पन्न असलेल्या पंडितांकरितां नव्हे. वामनपंडितानें काव्याच्या मिषानें तत्त्वज्ञान पाजण्याचा जुलूम वाचकांवर केला आहे. रासक्रीडा किंवा रुक्मिणीस्वयंवरासारख्या प्रकरणांतही वेदांताची परिभाषा व घोडे घुसवून अप्रतीतत्वाचा कळस करून सोडला आहे. यामुळें वाचक पदोपदीं अडतो व काव्यरसाचा निव्वळ चुथडा होतो असें म्हणण्यांत कोणत्याही प्रकारची अतिशयोक्ति नाही. सुदैवानें अलीकडील कवी पूर्वीच्या इतके व्युत्पन्न नसतात म्हणून, किंवा काव्या-विषयी त्यांस अधिक चांगली कल्पना आहे म्हणून, असे दोष त्यांचे हातून काचितच होतात. जगन्नाथपंडितांनीं परपुरुष, निर्गुण हे शब्द वापरून अप्रतीतत्वाचा दोष केलाच. पण श्लेषाचा मोह सोडवेना म्हणून वर्ण्य स्त्रीविषयी अत्यंत अनुचित अशी कल्पना केली आहे. अनुचित अर्थ सोडून दिला तरी इष्ट अर्थ जो ‘गुणातीत परमात्मन्’ तोही साधारण वाचकांस कितपत प्रतीत होईल याची शंका आहे. हा दोष बहुधा पंडितांकडूनच होतो असें म्हणण्यास हरकत नाही. कारण दुसऱ्यास शास्त्रीय व्युत्पत्ति असतच नाही.

अप्रयुक्तत्वाच्या सदरांत आणखी कांहीं प्रकार घालवे लागतात. त्यांपैकी पहिला वर्ग परकीय भाषेतील शब्दांचा. हा आक्षेप मराठीत परकीय शब्द नवीन येणाऱ्या शब्दांवर नाही. तो त्यांच्या काव्यांतील उपयोगावर आहे. ज्या परकीय शब्दांची जरूरी आपल्यास वाटते, ते शब्द बोलीत खुशाल वापरावे, वर्तमानपत्रांमधून अनतेमध्ये प्रसृत करावेत व ते तसे प्रसृत झाले कीं, काव्यांत त्यांचा उपयोग करावा, हा मार्ग योग्य होय. परंतु ते लोकांना माहीत नाहीत, अशा स्थितीत वापरले असतां त्यांपासून इष्टार्थप्रतिपत्ति न होतां, काव्यरसाच्या आस्वादास हटकून अडथळा यावयाचा. कलन्दर, मुलायम, कुदती इत्यादि शब्द कितीही चांगले असले तरी त्यांचे कार्य होण्यास ते समजले पाहिजेत. ते वापरल्यावर निदान टीपा देऊन त्यांचे विशदीकरण केलें पाहिजे. असे करूनही सध्यांच्या काली त्यांचा अप्रयुक्तत्वाचा दोष नाहीसा होत नाही.

तीच गोष्ट जुन्या पण आज पुनर्जावित होऊं पाहणाऱ्या शब्दांची आहे. जुने शब्द कसे गेले व कां गेले हें कोणी सांगावें ? आज ते जुने शब्द अप्रयुक्त आहेत एवढी गोष्ट खरी. जुन्या वैदिक भाषेतील शब्द नवीन काव्याच्या संस्कृत भाषेत लुप्त झाले, तसेच जुन्या मराठीतील शब्द नवीन मराठीत लुप्त झाले. त्यांचे कार्य संपलें असेल, किंवा परिस्थितीनें त्यांना नष्ट दशा आली असेल; कसेही असलें तरी आजला ते अप्रयुक्तच आहेत. विद्वानांनीं, भाषेच्या अभिमान्यांनीं त्यांच्या पुनरुज्जीवनार्थ यथाशक्ति प्रयत्न करावेत हें योग्यच आहे; पण हे प्रयोग करण्याचीं स्थाने निराळीं आहेत, काव्य नव्हे. शब्द चांगला आहे कीं वाईट आहे, देशी आहे कीं परकीय आहे, शुद्ध आहे कीं अशुद्ध आहे हा विचार येथें करावयाचा नाही. तो प्रयुक्त आहे कीं अप्रयुक्त आहे एवढेंच बघणें आहे. त्यामुळे इष्टार्थाची प्रतिपत्ति सुलभरीत्या (जगिति) झाली पाहिजे एवढाच रोख आहे.

आणखीही एक प्रकारचे शब्द अप्रयुक्त या सदराखाली येऊं शकतील. ज्या शब्दांस एखाद्या विशिष्ट जनसमूहांतच चालना आहे किंवा प्रांतिक शब्द त्या जनसमूहासच त्याविषयी आपुलकी वाटत असेल, अशा शब्दांचा प्रयोग वरील दोषास पात्र होईल. वऱ्हाडी किंवा कोंकणी बोलीतच चालणारे शब्द वाङ्मयीन मराठीत आजतरी अप्रयुक्त राहतील. येथें बोलीचा अभिमान अप्रासंगिक आहे. त्याप्रमाणें कांहीं विशिष्ट कंपू किंवा मंडळांतच रूढ असणारे प्रयोग वा संकेत हेही अप्रयुक्त होतात. ' कवि-कातळ ' किंवा ' झर ' हे शब्द असे आहेत. ' कवि-कातळ ' आपल्यास अत्यंत प्रिय असला तरी लोकांस त्यांचे काय ? काव्य लोकांनीं वाचावें व ते त्यांस समजावें अशी ज्यांची इच्छा असेल त्यांनीं स्वतःचे खासगी व्यवहार सामान्य स्वरूपांतच वाचकांपुढें मांडले पाहिजेत हें जितकें खरें तितकेंच, आपल्यासच ज्यांचें महत्त्व आहे असे शब्द न वापरणें बरें. निदान अशा ठिकाणीं टीपा देणें आवश्यक आहे. इष्टार्थ मुळींच न समजण्यापेक्षां उशीरानें समजलेला बरा.

हा दोष अर्थात् नित्य नव्हे. वर उल्लेखिलेल्या प्रकारचे शब्द भाषेत रूढ झाल्यावर काव्यांतही अप्रयुक्त राहू शकत नाहीत. संस्कृत टीकाकारांनी यमकाकरिता हा दोष क्षम्य मानिला आहे. 'सवती' करिता 'सौति,' किंवा 'चौघे' करिता 'चवघे' असे फेरफार अप्रयुक्त या दोषास पात्र असले तरी यमक साधल्यास हरकत नाही, अशी त्यांची दृष्टि असे. पण संस्कृतमध्ये यमकरूढ नसल्याने त्यास त्याचे कौतुक असे. मराठीत यमकाखेरीज काव्यच होत नसल्याने ही सवलत देता येत नाही. संस्कृतमध्ये यमक अलंकार आहे, मराठीत आवश्यक भाग होऊन बसला आहे. यमक साधणे म्हणजे काही विशेष करणे अशी कल्पना मराठीत नसल्याने वरील शब्द दोषयुक्तच होतात. त्यांतून अवाचक किंवा निहतार्थ शब्द असल्यास अधिकच घोंटाळा उडणार. तेव्हा अशी कोणतीच वलत नसलेली बरी. यमक या शब्दालंकारापेक्षा अर्थप्रतीतीचे महत्त्व केव्हाही अधिकच आहे.

बहुतेक ग्रंथकारांनी अश्लील शब्दाची व्याख्या केलीच नाही. कदाचित् व्याख्या करण्याइतका त्या शब्दाचा अर्थ पूर्वी वादग्रस्त नसेल.

अश्लीलता

वामनाने मात्र एक चांगली व्याख्या दिली आहे. ज्या शब्दाला असभ्य असा दुसराही एक अर्थ आहे किंवा ज्यामुळे असभ्य अर्थाची स्मृति करून दिली जाते तो शब्द अश्लील या नांवास पात्र आहे.^१ असभ्य अर्थाची, शब्दाच्या दुसऱ्या अर्थामुळे प्रत्यक्षपणे किंवा इतर कोणत्याही तऱ्हेने अप्रत्यक्षपणे नुसती सूचना किंवा स्मृति जरी झाली तरी तो शब्द अश्लील होईल. (हा असभ्य अर्थ गुप्त असला किंवा लक्षणेने झाला असला किंवा मूळ असभ्य असून लोकांत वापरतांना त्याचा मूळ अर्थ लुप्त झाला असला तर हरकत नाही). असभ्य याचा अर्थ समेमध्ये बोलतां न येण्याजोगे, चारचौघे लोक बसले असतां जे शब्द उच्चारवत नाहीत, ते शब्द अश्लील होत. मम्मट, हेमचंद्र व विश्वनाथ यांनी त्यांची व्याख्या न करितांच तीन विभाग सांगितले आहेत. काव्यप्रदीपकार गोविंदाने अश्लीलाची 'अ-श्रा-ल' अशी व्युत्पत्ति सांगितली आहे. अर्थात् जे शोभादायक नाही किंवा लाजिरवाणे आहे ते अश्लील असा त्याचा अर्थ झाला. केशवमिश्र याने 'औज्वल्याभाववत्' अशी व्याख्या दिली आहे. ही व्याख्याही वरच्याप्रमाणेच अभावात्मक आहे. एकंदरीत अर्थ उघड दिसतो व तो म्हणजे असभ्यता. उदाहरणांनी हा अर्थ अधिक विशद झाला आहे. अश्लीलाचे संस्कृतमध्ये तीन भेद आहेत. पहिला व्रीडादायक, दुसरा जुगुप्सादायक व तिसरा अमंगल. पैकी पहिलाच अर्थ आज मराठीत रूढ आहे.

व्रीडादायक गोष्टी व त्यांचे वाचक शब्द कोणते हें कळण्यास संस्कृत साहित्या-

व्रीडादायक अश्लीलता

वरचे ग्रंथच खरोखर पहावेत. त्यांची उदाहरणे येथे देणे म्हणजे स्वतःस अश्लीलतेच्या दोषास पात्र करून घेणे

होय. सामान्य स्वरूपांत बोलावयाचे म्हटल्यास स्त्रीपुरुषांचे जे निव्वळ शारीरिक संबंध व

त्यांशीं संबद्ध असलेले अवयव व क्रिया या गोष्टी व त्यांचे वाचक शब्द अश्लोल समजले जात. त्यांतही स्तन, जघन, ऊर, नितम्ब हे व यांचीं वर्णनें राजरोस चालत. यावरून व्रीडादायकत्वास पात्र होण्यास गोष्ट किती अश्लोल असावी लागत असेल त्याची कल्पनाच करावी. अश्लीलत्वाची ही संस्कृत कल्पना फारच संकुचित आहे, असेंच म्हणावें लागतें व या बाबतींत संस्कृतचा दाखला देऊन बचाव करून घेऊं पाहणें हें योग्य नव्हे. याचीं उदाहरणें देणेंही अनुचित होईल. चर्चेच्या पूर्णतेकरितां कांहीं उदाहरणें नुसतीं निर्दिष्टच केलेलीं बरीं. (१) गेल्या शतकांतील बहुतेक शृंगारिक लावण्यांतील कांहीं कांहीं भाग; (२) वामनपंडितांच्या बालक्रीडा वगैरे कविता; (३) निफाडकरकृत 'तारागड' व 'सतीचा शाप' यांतील बराचसा भाग; (४) गडकरी यांची 'प्रासंगिक किंवा अप्रासंगिकच' ही कविता; (५) 'वेणुनाद' या पुस्तकांतील कांहीं कविता. येथें एक गोष्ट पुन्हां सांगितली पाहिजे ती ही कीं, असभ्यार्थाची नुसती स्मृतीही करून देणारें वाक्य वा शब्द अश्लील होतो व असभ्यार्थ म्हणजे समेत न बोलतां येणारा अर्थ. अश्लील म्हणजे काय आहे हें इतकें उघड असतां बारीकसारीक छटाकरितां, त्याच्या व्याख्येविषयीं वाद घालीत बसणें म्हणजे जाणूनबुजून वेड पांघरणें आहे. चार लोकांत, विशेषतः स्त्रीपुरुषमिश्रित समाजांत बसलों असतां ज्या गोष्टी बोलल्यास, बोलणारांस नसली तरी ऐकणारांस व्रीडा उत्पन्न होईल, त्या गोष्टी कोणत्या आहेत हें सांगण्याची जरूरी खरोखर महामूर्खांस देखील नाहीं. पूर्वकालीं वरतीं निर्दिष्ट केलेल्या गोष्टी विलकूल अश्लील वाटत नसल्या तरी त्या आज तशा वाटत आहेत एवढेंच कारण त्यांस अश्लील म्हणण्यास पुरेसें आहे. वरतीं स्त्रीपुरुषमिश्रित समाज म्हणण्याचें कारणही हेंच. पूर्वी स्त्रिया पुरुषांत इतक्या मिसळत नसल्यानें व काव्याचा अभ्यास वा वाचन पुरुषांतच अधिक चालत असल्यानें अश्लीलतेचा इतका प्रसार झाला आहे. परंतु आतां पुस्तकांचा प्रसार व स्त्रीशिक्षण दोन्हीही अधिक वाढल्यानें ज्या गोष्टी स्त्रियांस ऐकू येऊं नयेत अशी पूर्वीच्या लोकांची इच्छा असावी त्या त्यांच्या दृष्टिपथांत किंवा कर्णपथांत न येऊं देण्यास त्यांचा बाळग्यांतील उपयोगच टाकला पाहिजे; म्हणून अश्लीलतेची व्याप्तीही वाढली आहे. आजच्या दृष्टीनें पाहतां संस्कृत काव्य हें फारच अश्लील होतें असें म्हटलें पाहिजे.

अश्लीलतेचा दोष पदांबरोबर वाक्यांत, व वाक्यांबरोबर संबंध प्रथांतूनही भरलेला आढळून येणें शक्य आहे. वर दिलेल्या उदाहरणांकडेच बोट दाखवून त्याविषयीं ज्यास्त विस्तार येथें न करणें बरें.

अश्लीलत्वाचा दुसरा प्रकार जुगुप्सादायकत्व. कोणत्याही प्रकारचें किसळवाणें वर्णन

जुगुप्सादायक अश्लीलता ज्या शब्दांनीं वा वाक्यांनीं केलें जाईल तें दुसऱ्या प्रकारेंच अश्लीलत्व. येथें सहृदय हाच प्रमाण घरिला जावयाचा,

हें उघड आहे. विशेषतः चेष्टा, विडम्बन, उपहास करावयाचा असल्यास याचा उपयोग करण्यांत येतो. उदाहरणार्थः—'झेंडूचीं फुलें' यामध्ये 'पाय घसरला तर,' 'प्रेमाचें पिठळें,' 'कषायपेयपात्रपतित मक्षिकेप्रत,' 'बिडीच्या योडुकावरच्या कविता, काणे-

करांची 'नळावरची बाई,' तसेच खाणावळीचीं वर्णनें असणारीं काव्ये हीं सारीं बहुधा किळस उत्पन्न करणारींच असतात असें दुःखानेंच म्हणावें लागतें. यामुळे अभिरुचीचा कमीपणाच व्यक्त होतो. विडम्बन करावयाचें झाल्यास शुद्ध विडम्बन करितां येणें शक्य आहे. पण अश्लीलच लिहावयाचें असल्यास उपाय नाही. बरीलप्रमाणें याही प्रकारची उदाहरणें देणें योग्य होणार नाही, म्हणून नुसता निर्देश करून थांबणें भाग आहे.

हे दोन्ही प्रकार केव्हां केव्हां क्षम्य आहेत असें संस्कृत ग्रंथकारांचें म्हणणें आहे. प्रत्यक्ष संभोगाचें वर्णन चालू असतां पहिला अश्लीलाचा प्रकार चालतो, आणि संसारा-विषयी निवेद, विरक्ति उत्पन्न करावयाची असेल तर दुसरा प्रकार क्षम्य आहे. वास्तविक दोन्ही प्रकार घालूच नयेत. संभोगाचें साक्षात् वर्णन हे संबंधच अश्लील ठरवून निषिद्ध मानलें पाहिजे. तीच गोष्ट जुगुप्सादायक वर्णनांची आहे. काव्य कोणत्याही गोष्टीविषयी जुगुप्सा उत्पन्न व्हावी या उद्देशानें लिहिलें जात नाही. उलटपक्षीं शक्य तितका आनंद मिळावा म्हणूनच काव्याची स्थिति आहे. किळसवाण्या गोष्टीविषयी कोणासही सहानुभूति उत्पन्न व्हावयाची नाही. काव्यास्वादासही सहानुभूति अवश्य पाहिजे. करुणरसोत्पादक गोष्टीविषयीही सहानुभूति वाटते; म्हणूनच त्यांचा आस्वाद घेणें शक्य आहे. तेव्हां विरक्ति उत्पन्न करण्याकरितां म्हणूनच केलेल्या वर्णनांत, विशेषतः साधुसंतांच्या लिखाणांत मानवदेह व स्त्रीदेह यांविषयी केलेली बीभत्सवर्णनें यांत काव्याचा अंश कितपत असेल तें उघडच आहे. हेतुपूर्वकतेनें उपदेश होतात, काव्य नव्हे. तेव्हां अशीं वर्णनें क्वचित्च अपरिहार्य असेल तर व एकाद्या भयंकर शब्दचित्राच्या परिपूर्णतेकरितांच यावीत, नाहीतर तो दोष होईल.

अश्लीलाचा तिसरा प्रकार अमंगलत्व. कोणत्याही शब्दांनीं मनांत नसतांही अमंगल अर्थ येत असेल तर हा दोष होतो. 'मागचा भात' ऐवजी 'शेवटचा भात' फिकट हा शब्द आपांडुर या अर्थी, 'यद्रोचते तद्ग्राह्यं' हें वाक्य श्राद्धेतर प्रसंगी, इत्यादि प्रयोगांनीं मनांत नसतां सुद्धा वाईट अर्थ मनांत येतो. नेहेमींचा सराव व त्यामुळे मनांत उत्पन्न झालेल्या कांहीं पूर्वकल्पना (Associations) यांनीं इतर सूचना होतात. सुळांत शब्दांचा अर्थ वाईट असतोच असें नाही. तथापि असे शब्द वापरूं नयेत. सुद्धा हा कीं दूरतः सुद्धा अशा कल्पना वाचकांच्या मनांत उभ्या राहूं नयेत.

ज्या शब्दांस स्वतंत्रपणें अर्थ असूनही विशिष्ट वाक्यप्रयोगांत मात्र त्यांचें प्रयोजन काय आहे हें समजत नाही, अशा शब्दांस निरर्थक म्हणावें.

निरर्थकत्व

असे शब्द वृत्ताच्या सोईकरितां पादपूर्णार्थ किंवा यमकाच्या सोईकरितां ठिकाठिकाणी उगाच पेरण्यांत येतात. संस्कृतमध्ये अशा शब्दांची संख्या बरीच मर्यादित आहे. च, वै, तु, हि या चार शब्दांवरच भागवावें लागतें. या शब्दांच्या उपयोगासंबंधी एक विनोदी श्लोक लोकप्रसिद्धच आहे. मराठी काव्यांत मात्र ही संख्या वाढली आहे. तों, कीं, हो, अहो, रे, तत्त्वतां, ही, च, अहा, अहह, इत्यादि

शब्द पुष्कळ वेळां निरर्थक येतात; या ठिकाणीं दूषकताबीज पुढील गोष्टींत आहे. इतर शब्दांनीं अर्थसिद्धी व प्रतीति चटकन् होणें शक्य आहे. तरी विनाकारण घातलेल्या या शब्दांचा अर्थ काय आहे हें पाहण्याकडे दृष्टि वळून शेवटीं विनाकारण वेळ गेल्यानें सहृदय वाचकांच्या मनांत तेवढीच विन्मुखता म्हणजे प्रतिकूलता उत्पन्न होते. जसे:—

१. जसें जननिला पहा ! स्वाशिशुचें नवें बोंबडें ।

निरर्थक तथापि तें वच कसें बहू आवडे ॥

२. वृत्तें मनोरम विचित्र मला न येती ।

एका रसांतहि गती न असे अहो ! ती ॥

३. त्यांचा संगम पाहतां स्थलचि तें भासें त्रिवेणीतट ॥

४. तीचे डोंगर उंच, खोलहि नद्या डोळ्यांपुढें पाहतों ॥

५. या दृष्टीपुढते पुनः बघतसें अद्रीश ते हो असे ॥

६. गेला दाटुनि शांत तो रस अहा ! तेणें मदभ्यंतरी ॥

७. अग्निच्या जिभा अरिशर किंवा तत्त्वतां ॥

८. पक्षि मनोहर कूजित रे । कोणाला गातात बरें ॥

इत्यादि अनेक उदाहरणें दाखवितां येतील. याचाच दुसरा प्रकार म्हणजे संबोध-नात्मक विशेषणें होत. प्रिये, सये, मुदति, सुमति, आयि, अये, इत्यादि विशेषणात्मक संबोधनें उगाच पादपूरणार्थ अथवा लिहिण्याच्या लक्ष्मींत वापरलीं जातात. त्या वेळीं त्यांचें तेथें प्रयोजन असतेंच असें नाहीं. वाचकांस विनाकारण तीं वाचावयास लावणें हा गुन्हाच आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं. पूर्वीच्या रामायण महाभारत इत्यादि ग्रंथांमधून भारत, पांडव, पार्थिव, राघव, रमोह, सुश्रोणि इत्यादि शब्द व्यर्थ येत, व्यापैकींच हेंही आहे. अर्थात् यानें काव्य फारसें दूषित होत नसलें तरी लेखकाच्या रचनाकौशल्याबद्दलचा आदर कमी होतो हें लक्षांत ठेविलें पाहिजे.

या दोषाची माहिती साधारणपणें सर्वास असतेच. प्रसादगुणाच्या अगदीं विरुद्ध

हा दोष असल्यानें तो त्यास मारक होतो. हा दोष बहुधा पंडित

क्लिष्टत्व

कर्वींचेकडून होतो. अवघड अर्थ व्यक्त करण्याचे भरीं भरून,

विशेषतः स्वतःचें पांडित्यप्रदर्शन करण्याकरितां किंवा अगदीं सोप्या भाषेत इष्टार्थ व्यक्त करणें खरोखर अवघड असतें म्हणून अवघड शब्द घालण्याची प्रवृत्ति फार होते. त्यामुळे शब्दाचा अर्थ बरोबर समजावून घेण्याच्या कामांत किंवा नादांत गुंतल्यानें रसास्वादास अडथळा होतो व हेंच या दोषाचें बीज आहे. याचें स्वरूप साधारणपणें प्रसादगुणाचे चर्चेच्या प्रसंगी स्पष्ट झालेंच आहे. मोठमोठे सामासिक शब्द किंवा अप्रसिद्ध शब्द घातल्यानें या दोषास बाब मिळतो. अशा शब्दांचीं वाक्ये बनल्यास तींही संबंध क्लिष्ट होतात. त्यांतच वांकडीतिकडी रचना मिळविली कीं, प्रसादगुणाचें संपूर्ण खोबरें होतें. संस्कृतमध्ये सोपे वाटणारे समास मराठीत अवघडच वाटण्याचा संभव आहे. उदाहरणार्थ, मन्दोर्मिमालाकुला (ठोमरे), लतिकातरुमणसिञित (रेंदाळकर),

ग्रंथावलोकनविकस्वरूप (वा. भिडे), निशानिटिलराग (बा. अ. भिडे), अनु-विचारसंचारणी, गलत्प्रेमनेत्रांबुपूर, कांबीकणत्कारिणी इत्यादि शब्द निव्वळ मराठी वाचकांस समजणार नाहीत. व्युत्पन्नतेच्या जोरावर मराठी वाचकांची गैरसोय करावयाची किंवा त्यांना तुच्छ लेखावयाचे हें उचित नव्हे. मोठमोठे सामासिक शब्दच नव्हे तर सुटे एकेकटे असे कित्येक शब्दही अवघड असतात. व्यवहृति, अक्षमार्द, प्राण, सूरि इत्यापि शब्द सहज समजत नाहीत. खालील उदाहरणें क्लिष्ट वाक्यांची आहेत.

१. आसन्नदेशगत देखुनि कोकसांतें । बोले सदर्प वच चंड सुहृद्रयातें ।

‘अभ्यस्त मन्त्रवळ दाखवितों पहा हें । माझेपरी कवण मन्त्रवळासि वाहे ॥

२. प्राग्जन्मि पेरिलिं सकंटक वृक्षबीजें । त्याचेंच आज सखि जंगल दाट माजे ।

मंदाकिनीपरि तिथें परि वाहुनी तूं । सुस्निग्ध नित्य करिसी मम जीववस्तु ॥

ही क्लिष्टता बहुतेक गूढ काव्यांतूनही आढळते; पण ती शब्द किंवा वाक्यरचना यामुळें येत नसून लेखन किंवा वर्णनाच्या पद्धतीवर गूढ काव्ये अवलंबून असते. अशा वेळीं गूढार्थ उकलणें म्हणजे

बुद्धीचा कसरतच असते. विचारांचा भावनेवर अवास्तव पगडा बसल्यास सहजकाव्य-रचना होत नाही. सुनीतासारखा काव्यप्रकारही यामुळेच बराचसा क्लिष्ट होतो. केशव-सुतांच्या बऱ्याच कविता अशा सांपडतील. ‘झरझरी’ ही कविता म्हणूनच साधारण वाचकांस दुर्बोध वाटते. उच्च विचारांस परिश्रमानेंच व्यक्ति मिळते व त्यांचा अर्थही परिश्रमानेंच समजून घ्यावयाचा असतो असें येथें म्हटलें जाईल. तथापि अपरिहार्य असला तरी क्लिष्टता हा दोष अशा काव्यांत असतो हें कबूल केलें पाहिजे. अपरिहार्यतेनें त्याचे दोषाचें स्वरूप नाहीसिं होत नाही. कित्येक कवींचें सारें काव्यच या दोषानें युक्त असतें. पूर्वीच्या कवींतील मोरोपंतांचें बरेंचसें काव्य असें आहे, व त्यांच्या परंपरेतील आधुनिक पंडित कवीही त्यांचेंच अनुकरण करीत आहेत.

आपल्या मनांत जो भाव व्यक्त करावयाचा आहे तो चांगला असतो, चम-

त्कारिक शब्दरचनेनें त्यास अननुकूल असा अर्थ व्यक्त झाल्यास अनुचितार्थत्व अनुचितार्थत्वाचा दोष येतो. तो अगदींच विरुद्ध असा झाल्यास,

मग मूळ अर्थ चांगला वा वाईट कसाही असो, विरुद्धमतिकृतत्वाचा दोष येईल. दोन्हीमध्ये फरक अर्थात् फार थोडा आहे. यासच जवळ असे आणखी दोन दोष आहेत. पैकीं पहिला व्याहतत्व. यांत पहिल्या वाक्यांत केलेलें विधान लगेच दुसऱ्या वाक्यांत केलेल्या विधानानें निर्बल करणें हा प्रकार होतो. दुसरा दोष अमतपरार्थता. यांत प्रथम केलेल्या विधानाचाच दुसरा एखादा पण त्यास स्वभावानें प्रतिकूल असा अर्थ निघतो. या निरनिराळ्या दोषांचीं स्वरूपें उदाहरणांनीं अधिक स्पष्ट होतील. ‘गिरीचें अंगवस्त्र लोपलें’ या ओळींत अंगवस्त्राचा नुसता वस्त्र हा अर्थ जवळजवळ रुढीमध्ये नसल्यानें त्या शब्दाचा येथें अनुचित अर्थच

प्रथम प्रतीत होतो, 'हिरवळ' असा अर्थ होत नाही, म्हणून अनुचितार्थत्वाचा दोष होतो. किंवा पुढील उदाहरणही पहाण्याजोगे आहे.

जुनीपुराणी विसरुनि माता, नवीन कांतेच्या मागे

यौवन धावे, परी 'मनोहर' वंदी माता अनुरागे ॥ का. कौ.

कवीच्या 'माता कीं कान्ता?' या कवितेत वरील ओळींच्या पूर्वी सहा युग्मकें आहेत. त्यांमध्ये मातेचें श्रेष्ठत्व ठरवून कांतेस कमीपणा दिलेला आहे. मातेचें प्रेम कायम टिकणारें, कष्ट घेणारें, उपयोगी असें आहे. कांतेचें त्याच्या उलट आहे, असें दर्शवून कवि वर लिहिल्याप्रमाणें म्हणतो. यांत 'जुनी पुराणी' या शब्दांत मातेविषयीं अनादरच व्यक्त होतो. कवीस 'सनातन, पूर्वीपासून आलेली' असा चांगला अर्थ व्यक्त करावयाचा आहे. परंतु 'जुनी अधिक पुराणी' या शब्दप्रयोगानें 'उपयोगानें' आतां टाकाऊ झालो आहे, झाल्यास भांड्याच्या मोडीसारखा उपयोग होईल असा अर्थ व्यक्त होतो. नुसता 'जुना' शब्द किंवा नुसता 'पुराणा' शब्द एक वेळ चालेल. पण त्या दोषांच्या एकदम होणाऱ्या प्रयोगास रुढीमुळे हल्लीं जें स्वरूप आलें आहे तें इष्टार्थाच्या विरुद्ध आहे. दुसरा 'अनुराग' शब्द. हा संस्कृतमध्ये सुद्धां वल्लभवल्लभांच्या प्रेमास बहुधा लावतात, व त्याचा आधुनिक मराठी वाङ्मयांतील उपयोग बहुधा अशाच प्रेमा-संबंधीं आहे. तो मातेच्या बाबतींत उपयोगिणें अनुचित आहे. 'वंदी' या क्रियापदास 'भक्ति' हा शब्दच योग्य आहे. परंतु कवीनें बहुधा यमकाकरितां हा शब्द घातला असावा. या दोषाचें बीज वण्यं वस्तूविषयीं तिरस्कार किंवा अनादर उत्पन्न करण्यांतच आहे. पुढील उदाहरण विरुद्धमतिकृतत्व या दोषाचें होईल.

'जमल्यास आज तारा । अथवा खुशाल मारा ।

तुमच्याशिवाय थारा । मजला कुठें उदारा !' ॥

'बेगमेचें विरहगीत' या कवितेंतील पहिलाच भाग हा आहे. पुढच्या एकंदर भागावरून बेगम फार विरहोत्कंठित आहे व तिनें आपल्या वल्लभाची फार व्याकुळतेनें विनवणी चालविली आहे असें दिसतें. इतकी उत्कंठित असतां 'जमल्यास आज तारा' (नाहीं तर उद्यां चालेल, इतकी घाई नाही) असें अनुचित अर्थ मनांत आणून देणारें ती कांहीं बोलणार नाही. त्यानें विरुद्धार्थच मनांत येतो. ती रागावली आहे व निर्वाणीचें बोलते आहे असें समजूनही 'उदारा ! सद्या ! दिव्यद्वारा !' इत्यादि शब्द या अर्थास अनुकूल होत नाहीत. राग नसून निराशातिशयाचे उद्गार आहेत असें मानिलें तरी पुढची विनवणी योग्य दिसत नाही.

व्याहतत्वामध्ये प्रत्यक्ष शब्दानिचि पहिल्या विधानास हरताळ फांसला जातो. उदाहरणार्थ, मोरोपंतांच्या पुढील दोन आर्या पहा.

दीप श्रीपतिमित्रप्रासादींचे पतंगसख सारे ।

अस्नेह न तापकरहि तम न क्षणमरिहि ज्यापुढें थारे ॥ १ ॥

तेजस्वी ही स्नेहें स्त्रीकरगत मलिनवदन मळवीती ।

तापवितीही हे हरिजनगृहमाणि दीप तत्त्व कळवीती ॥ २ ॥

पहिल्या आर्यंत कृष्णमित्र सुदामा याचे घरचे रत्नदीप ' अस्नेह ' व ' न तापकरहि ' होते असं म्हणून पुढच्याच आर्यंत श्लेष व बोधननिदर्शना या अलंकारांचे मोहानें ते स्नेहयुक्त होते व तापही देत होते असा अर्थ शब्दांनीं प्रकट केला आहे. पुढील ओळींत वामनपंडित यांनींही तसाच प्रकार केला आहे.

कस्तूरीविण निष्कलंक बरवें एणांक तें शोभलें.

निष्कलंक म्हणून मुखाचें वर्णन करितांनाच एणांक (चंद्र) असं त्यास म्हणण्यांत अर्था-तच आपल्याच म्हणण्यास हरताळ फांसला गेला. चंद्र शब्दाचा दुसरा वाचक चालला असता, परंतु ज्यांत अंक शब्द आहे असा चालणार नाही.

पुढील उदाहरण अमतपरार्थतेचें आहे. त्यांत प्रकृत रसास विरुद्ध अशा रसास अनुकूल असा दुसरा अर्थ निघू शकतो म्हणून तो दोष होतो.

रामकामवाणविद्ध होय जें निशाचरी

पाउनी उरक्षतास फार होय घाबरी ।

गंधयुक्त रक्तचंदनद्रव्हि होय चर्चिता

जीवितेशधाम पावलीच अश्रु वर्षतां ॥

का. दो. दीपिका.

प्रकृत रस बीभत्स असून व्यंग्यार्थ शृंगारास अनुकूल आहे.

हे चारही दोष अनुचितार्थत्वांतच घालण्यास हरकत नाही. त्यांचेमधील भेद फार मोठे नाहीत व त्यामुळे त्यांस स्वतंत्र स्थान देण्याची जरूरी नाही.

शब्दाचे एकाहून अधिक अर्थ संभवनीय असतां कोणताच अर्थ प्रतीत होत

संदिग्धता

नाहीं, दोनही अर्थ माहीत असून विशिष्ट ठिकाणी कोणता

अर्थ व्याख्याचा हें समजेनासं होतें, वाचक त्याचेच

पाठामागे लागतो व त्यामुळे रसास्वादाचें काम निर्वेध होत नाही. अशा वेळीं संदिग्धतेचा दोष होतो. पुढील उदाहरण संदिग्धतेच्या उत्कर्षाचें आहे. ' कांहींतरी ' या काव्य-संग्रहाचा नामकरणविवेचन करणारा श्लोक आहे:—

या मोठ्या जगतास अल्प इतुकें हें होय ' कांहींतरी, '

ज्ञानेशादि महान् कवी, खचित हें भाषेस ' कांहींतरी ' ।

कोणाला खपलें, कुणास खपलें, त्यांनाहि ' कांहींतरी, '

माझें ' मद्दहदयांतलें '—म्हणुनि जें तें हेंच ' कांहींतरी ' ॥

यमकाचे नियमांप्रमाणें प्रत्येक ओळीच्या शेवटच्या ' कांहींतरी ' या शब्दाचे चार निरनिराळे अर्थ लागले पाहिजेत. या शब्दाचे चार अर्थ काय काढावेत असा प्रथम-दर्शनांच वाचकास प्रश्न पडेल, आणि एवढेही झाले तरी संदिग्धतेचा दोष होतो. परंतु चिकाटी धरून अर्थ उकलण्याचा प्रयत्न करूनही तो लागेल असें खात्रीनें सांगवत नाही. त्यांतूनही एक, पुस्तकाचें नांव; दोन, कांहींतरी म्हणजे अप्रीतिदर्शक कुत्सनापूर्ण शब्द;

तीन, ' कांहीं तरी...आहे ' असा किंचित् चांगले मत दर्शविणारा शब्द; चार, क्षुल्लकता-दर्शक शब्द; असे चार अर्थ परिश्रमाने काढले तरी कोणता अर्थ कोठें अभिप्रेत आहे हें समजण्यास आणखी परिश्रम केले पाहिजेत. पहिल्या ओळीत क्षुल्लकता दर्शविली जाते असें समजूं. कारण कवि स्वतःच ' मोठ्या जगतास इतुकें अल्प ' असा विरोध सूचित करितो. दुसऱ्या ओळीत पुनः संदिग्धता आहे. त्यांतून आत्मविश्वास किंवा विनय कांहींही निघू शकेल. पहिला असेल तर " ज्ञानेशादि महान् कवी ' मराठी भाषेत झाले खरे, तरी माझे हें पुस्तक मराठी भाषेस ' खचित ' कांहीं तरी आहे. मोठ्या जगतास अल्प असले तरी मराठी भाषेस खास कांहीं तरी आहे. " असा अर्थ निघेल. उलट विनय दाखविणें असेल तर " मराठी भाषेत ज्ञानेशादि मोठे कवी झाले आहेत; त्यांच्याशी माझी तुलना कशी होणार? माझे हें खास कांहीं तरीच ठरणार, हास्यास्पद होईल. " असा अर्थ निघेल. तिसऱ्या ओळीत, ज्यांना ' खपलें ' त्यांच्या मते पुस्तक अप्रीतिदर्शक कुत्सनेस पात्र होईल, तर ज्यांना ' खपलें ' त्यांना त्यांचे कांहींच नाही, ते उदासीन राहतील, त्यांना हें पुस्तक निरुपद्रवी पण क्षुल्लक असे वाटेल. शेवटी चवथ्या ओळीत ' पुस्तकाचें नांव ' असा अर्थ घेतला, तर एक अडचण उपस्थित होते. पुस्तकास प्रस्तुत नांव कां दिलें हें सांगायला, तर पुस्तक या अर्थीच तो शब्द योजितां येणार नाही. निदान पहिल्या तीन ओळीत कारण देऊन चवथ्या ओळीत ' म्हणून या पुस्तकाचें नांव असे ठेविलें, ' असें तरी म्हणावयास पाहिजे. परंतु हा प्रयत्न पहिल्या तीन ओळीत दिसत नाही, चवथ्या ओळीत आहे. परंतु तेथेही संदिग्धता आहेच. अगदी ' मद्दहदयांतलें ' असले तरी ' कांहीं तरी ' नांव देण्याचें कारण काय ? अभिमान किंवा आत्मविश्वास दाखवावयाचा आहे काय ? अशा रीतीने संदिग्धतेचें याहून उत्तम उदाहरण कोठें मिळणार नाही. संस्कृत टीकाकार अगदी अल्प संदिग्धताही दोषावह समजतात. सुरालय म्हणजे देऊळ की गुप्ता अशी शंका काढतात. ' वन्द्यां ' हें रूप ' वन्द्य ' या विशेषणाचें स्त्रीलिङ्गी द्वितीया एकवचनी रूप की वन्दी (वन्दी) याचें सप्तमीचें एकवचन ? असा घोंटाळा होतो, येथपर्यंत त्यांच्या तक्रारीची मजल जाते. अर्थात् इतकी दीर्घ शंका घेणें योग्य नव्हे; तरी कवीनांही तितकी दक्षता घेतलेली बरी.

एकादा शब्द जानपद म्हणजे गांवढळ भाषेतच रूढ असला व नागरिक जन

ग्राम्यता

त्यास आपल्या बोलण्यांत येऊं देत नसतील तर तो काव्यांत बहुधा वापरला जात नाही. अलीकडे ग्राम्य आणि

अश्लील यांचा जो घोंटाळा करण्यांत येतो तो मुळांत नाही. ग्राम्य असेल ते अश्लील असेलचें असें नाही. संस्कृत ग्रंथकारांनीं गाल या अर्थी गल्ल हा शब्द ग्राम्य ठरविला आहे, कपोल चालेल; खाणें या अर्थी खादन ग्राम्य आहे; अशन ठीक आहे. कंवर या अर्थी कटि शब्द ग्राम्य आहे, मध्य शब्द योग्य होईल. खरें पाहतां वरील शब्दांत व्रीडा-दायक किंवा जुगुप्सादायक किंवा अमङ्गलसूचक कांहीं नाही. तेव्हां ते अश्लील होऊं शकत नाहींत. इष्टार्थ व्यक्त करणारा कोणताही शब्द काव्यांत घालावयास हरकत नाहीं.

तो जानपद आहे, हें त्यावर बहिष्कार घालण्यास पुरेसे कारण नाही. अर्थात् तो शब्द अप्रतीत असून नये. याचें कारण असे की काव्याचा वाचकवर्ग नागरिकच असतो. त्यास जर हे शब्द अडले तर अर्थ लवकर समजणार नाही. यापलीकडे अशा शब्दांवरचा बहिष्कार फारसा जाऊ नये. हें तत्त्वतः खरें असलें तरी व्यवहारांत तो अधिक मर्यादेपर्यंत जातो. गांवणें (सांपडणें), बंगाळ (बाईट), लड (पुष्कळ), न्यारी (निराळी) हे शब्द अश्याल नसूनही ग्राम्य आहेत. तथापि बोलणारा गांवढळ असेल तर त्याचे तोंडीं असे शब्द दोषयुक्त न राहतां खुलूनच दिसतील. ' नग नग पळून जाऊं तूं ग नारी ' हे अशा प्रकारचें उदाहरण आहे. येथें शब्दांबरोबर अर्थही ग्राम्य आहे. मागें अर्थगतमाधुर्यगुणाची चर्चा करितांना हें अर्थाचें ग्राम्यत्व कसें असतें व तें दोन्ही रीतींस कसें हानिकारक आहे हें सांगितलेंच आहे. हा दोष अर्थगतमाधुर्यगुणाचा विपर्यय, म्हणून गुणाचे विरुद्ध तो दोष ही विरोधदर्शक व्याख्या यास चांगल्या प्रकारें लागू पडते.

प्रस्तुत वाक्यार्थ संपूर्णपणें वाक्यापासून अवगत होण्यास जेव्हां कांहीं गोष्टी वाचकांसच अनुमानानें किंवा आपल्या प्रतिभेच्या जोरावर सम-
नेयार्थता
जून व्याख्या लागतात, तेव्हां हा दोष होतो. या योष्टी वाक्या-
वरून सरळपणें येत नहिंति, व वाक्यार्थाची उपपत्ति लागत नाही. अर्थाचा खुलासा व्हावा ह्मणून ज्या कवितांवर टीपा देण्यांत येतात त्या नेयार्थत्वाच्या दोषास थोड्या-
फार प्रमाणांत पात्र आहेतच. कारण वरचा खुलासा केला नसना तर त्यांचा अर्थ नोंट कळला नसता. तो वाचकांसच काढावा लागला असता. फरक एवढाच की, तो कवीनेच वाचकांकरितां काढून दिला आहे. काव्याचा अर्थ कोणत्याही तऱ्हेची खुला-
शाची टीप न देतां समजला पाहिजे. अलीकडे अशा प्रकारच्या टीपांचें बरेंच बंड माजलें आहे. पैकीं कांहीं उगाच असतात. पण बऱ्याच टीपा न दिल्यास नुसत्या काव्यापासून बोध होणें कठीण जातें. काव्याच्या मधळ्यांतच कवीला जरूर ती सूचना करण्यास वाव आहे व तेवढ्यांत सूचना देणें हें कौशल्याचेंही आहे. मूळ कवितेसंबंधीही तेंच म्हणतां येईल. तींतच तिचा प्रसंग, तीमधील व्यक्तींचें स्वरूप व त्यांचे परस्पर-संबंध हे सारे कळतील अशीच तिची रचना पाहिजे. तिला मागेंपुढें टीपांची भरती करणें कलेस कमीपणाचें आहे. इंग्रजी वाङ्मयांत अशा प्रकारच्या टीपा फारशा कोठें आढळून येत नहिंति. वाचकास अर्थ समजून घेण्यास निराळे अधिक श्रम करावे लागणें हेंच या दोषाचें बीज आहे.

यासच जवळ असा एक दोष आहे, तो न्यूनपदत्वाचा. वाक्यांतील अर्थ सहज

न्यूनपदत्व

कळण्यास त्यांतील आवश्यक शब्द सारे तेथें हंजर पाहिजेत.

त्यांपैकीं कांहीं शब्द कित्येक वेळां हंजर नसतां एकंदर

वाक्यावरून अर्थबोध होत नाही असें नाही. पण ते नसल्यानें वाचकाचें काम किंवा प्रवास तितका सुखकर होत नाही. वृत्ताच्या सोईकरितां जसे कांहीं शब्द निरर्थक येतात, तसे

वाक्यपूर्तीकरितां आवश्यक असे कांहीं शब्द गाळण्यांतही येतात. त्यांस अर्थात् ज्वनि किंवा व्यंग्य म्हणणें शक्य नसतें. अशा शब्दांच्या बाबतींत काटकसर योग्य होत नाही. त्यामुळे संदिग्धता राहण्याचा बराच संभव असतो. उदाहरणार्थ:-

१. मृदुल इतकी, नच मना बोचणारी । प्रबल इतुकी, दृढपाश घालणारी ॥
यांत दोन्ही ओळींत ' की ' हा शब्द कमी आहे. त्याशिवाय त्या दोन वाक्यभागांत कांहीं संबंध आहे हें चटकन् प्रतीत होत नाही. पण याशिवाय ही जितकी मृदुल तितकीच प्रबल आहे. हा दोन अर्थींतील विरोध वा विरोधाभास समजण्यास 'परंतु' 'तशीच' 'पुन्हां' 'पण' 'तथापि' अशासारखा कांहीं शब्द पाहिजे होता. त्याशिवाय तो विरोध वाचतांनाच भासणार नाही. अर्थात् या शब्दांखेरीज तो अर्थ आला नाही असे नाही पण तितका सहज आला नाही. दुसरें उदाहरण:-

२. शब्द केवळ बदलतां मनाजोगी । सृष्टि बाळांची, आमुची अभागी ॥
येथेही बाळांच्या व प्रौढांच्या सत्रीमधील विरोध दर्शविण्यास 'परि' या अर्थाचा शब्द पाहिजे होता. विरोधदर्शक शब्द न घालतांच जर विरोधाचा अर्थ व्यक्त करावयाचा असेल तर, भावात्मक व अभावात्मक विशेषणें घालून तें साध्य झालें असतें. एके ठिकाणी, 'अभागी' असेल तर दुसऱ्या ठिकाणी 'भाग्यवान्' किंवा 'सुभग' असा शब्द असता तरीही विरोध कळला असता. परंतु असे शब्द नसल्यानें विरोधदर्शक उभया-न्वयी अव्यय घालणें आवश्यक झालें आहे. आणखी:-

३. त्या तख्तावर बाहुली—नमितसे मालीक शेतांतला ।
ह्या शेतांतिल भूपतीस मुजरा राखून मी ठेविला ॥
येथें 'त्या' व 'ह्या' शब्दांनीं वरच्या व खालच्या ओळींतच विरोध आहे असें वाटण्याचा संभव आहे. पण तो वरच्याही ओळींत आहे. 'त्या' सिंहासनावर एक दुसऱ्याच्या तंत्रानें चालणारें बाहुलें बसलें आहे, पण अशा बाहुल्यास आपल्या शेतांत स्वतंत्रपणें मालक असणारा शेतकरी नमस्कार करीत आहे' हा निष्ठुर विरोध या वाक्यांत आला आहे. येथें आधीं (बाहुली) 'बसलेली आहे' असे शब्द नाहीत; नंतर विरोधदर्शक अव्यय नाही, शिवाय मालक आणि दास, चाकर, यांत जो विरोध आहे तो मालक आणि बाहुली यांत नाही. बाहुली शब्दाचा अर्थ 'दास' किंवा 'चाकर' यानें कदाचित् येणार नाही. तेव्हां विरोधदर्शक 'परतंत्र' व 'स्वतंत्र' असे किंवा या अर्थाचे शब्द पाहिजे होते. निदान 'त्यास' किंवा 'तीस' (त्या राजास किंवा त्या बाहुलीस) असा संबंधदर्शक शब्द तरी पाहिजे. नाहीतर शेतांतल्या मालकाचें नमन कुणाला आहे यासंबंधीही स्पष्ट बोध होणार नाही. तबेंच:-

४. जीवांच्या जळत्या ज्योती । आकाशीं तारा होती । मोलाचीं माणिकमोती ॥
या उदाहरणांत संबंधदर्शक शब्दांच्या अभावीं 'मोलाचीं माणिकमोती' हा शब्दप्रयोग लोंबत पडलेला आहे. त्यामुळे तीं मोती काय करितात, कुठें जातात, त्यांचें काय स्वरूप आहे इत्यादि प्रश्न केवळ वाचकांच्या प्रतिभेवर सोडून दिले आहेत. काव्य

वाचावयास थोडेसे बौद्धिक परिश्रम करावे लागतील हे खरे. पण असे श्रम करावयाच्या लावणें हे काव्यकलेचें ध्येय नव्हे. उलट हे परिश्रम होतां होईल तों हलके करावयाचे आहेत. आज प्रसिद्ध होत असलेल्या काव्यवाङ्मयांत अशा प्रकारची शिथिलता फार आली आहे. याचें एक कारण वृत्तावर नसलेली प्रभुता व दुसरें काव्यांतील सवलती-संबंधी गैरसमजूत. गद्यापेक्षा पद्यांत काहीं शब्द प्रसंगपरत्वेन कमी घालण्याची सवड असली तरी ती अत्यंत मर्यादित आहे. तिचा फायदा न घेणेंच बरें. पुढील उदाहरणांनीं या दोषाची व्याप्ति किती आल्याची कल्पना वाचकांस होईल.

५. नक्षत्रांची मृदु नव माला । (घालुनि) रजनि शोभविल शशिकंठाला ॥

६. बहर फुला (आला-तयानें) । फुलावणी जाहली जर्गी ॥

७. सौख्याचे समर्थी । आनन्दें डुलतां ।

गुलाव (आणि) नानाविध कलिका । स्नेह परी तो होय फुका ॥

८. वदन रम्य खुलें बहु हांसरें । नयन सुंदर तेजस नाचरे (असती) ।

सरळ चंपकसदृश नासिका । (जिचा आहे अशी) विलस्ते सुशिला मधु बालिका ॥
जे शब्द कमी आहेत ते कंसांत घातले आहेत. प्रस्तुत दोषाच्या या व्यापकपणामुळेच त्याचा एवढा विस्तार करणें भाग झालें आहे.

वरील दोषास जवळच असा दुसरा एक दोष आहे. आतांच दिलेल्या उदाहरणांत गाळलेल्या शब्दांनीं अर्थग्रंथास फक्त थोडा अडथळाच अनभिहितवाच्यत्व झाला. पण कित्येक वेळां विरुद्धार्थ किंवा अनुचितार्थही उत्पन्न व्हावयाचा. अशा वेळीं तर हे शब्द गाळणें अक्षम्य होऊन बसतें. उदाहरणार्थः—

१. गंगे ! तुझे वंदिल तोय माते ! । स्वप्नो न पाहे नर तो यमाते ॥

येथें ' स्वप्नो ' या शब्दापुढें ' ही ' हें अव्यय पाहिजे. कारण तें नसेल तर यम फक्त स्वप्नांत दिसणार नाही, इतर वेळीं किंवा ठिकाणीं दिसेल असा अर्थ होईल. आमीप्रेत अर्थ ' यम कुठेंही दिसणार नाही ' असा आहे. येथें ' ही ' शब्द गाळून चालणार नाही. तसेंच पुढील उदाहरणांतही आहे.

२. माझ्या मानसमंदिरीं विहरतो कोणी मुखेन्दू तुझा ।

कां शंका हृदयीं अशी प्रियतमे ! आहे न कां मी तुझा ॥

प्रस्तुत उदाहरणांत नायिकेच्या मनांत नायकाच्या प्रेमासंबंधी शंका आली आहे. तिला ' मी तुझाच आहे, दुसऱ्या कोणाचा नाही ' असें आश्वासन पाहिजे आहे. तेव्हां ' तुझा ' शब्दापुढें ' च ' हें अव्यय आवश्यक आहे. नाहीतर इष्ट तें आश्वासन मिळणें शक्य नाही.

न्यूनपदत्वाच्या उलट अधिकपदत्वाचा दोष आहे. शब्द आवश्यक नसतां घात-

अधिकपदत्व त्यानें विनाकारण वाचनाचे श्रम पडल्यानें वाचकाचे मनांत

अप्रीति उत्पन्न होते. आगंतुकांची व अशा शब्दांची स्थिति

श्रारखी असते. त्यांचें सुस्वागत कोणीच करीत नाही. पुढील उदाहरणें याचें स्वरूप स्पष्ट करितेले.

३. जरठसा शिशिर तो । धुवपदीं धिरतला ॥

यांत 'वि'चे कार्य 'रतला' ह्या साध्या शब्दानें होत आहे. तेव्हां 'वि' हा उपसर्ग अधिक आहे, किंबहुना निरर्थक आहे. तीच स्थिति पुढील उदाहरणांतील उपसर्गा-दिकांची आहे.

१. सख्या वाचका ! गीत कवींचें ऐकुनियां निज कानीं ॥

२. सुकुसुमाकर इथें । प्रियसखा परतला ॥

३. नवशिशुवरिल या जननिची सुममता ॥

४. स्वतनुजां कुरवळी, रमुनिही रमाविते ॥

'जननीची' म्हटल्यावर सु-ममता म्हणण्याचें कारण काय ? तसेंच 'तनुजां' म्हटलें कीं 'स्व' ची जरूरी नाहीं. तनुज शब्द स्वतःच्या मुलांसच लावितात व जननीची ममता इत्यादि शब्दप्रयोगांनीं 'आपलीच मुलें कुरवाळते' असा बोध होणार. तेव्हां ह्यां पदें येथें अधिक पडलीं आहेत असें म्हटलें पाहिजे. पुढील उदाहरण अधिक मनो-रंजक आहे.

५. मात्र एकला समचित्तानें कमंडलूचा ओढा

गीत आपुलें धांपणानें छेडित होता थोडा ॥

येथें 'थोडा' हें विशेषण अगदींच चमत्कारिक पडलें आहे व त्याचें स्थान किंवा कार्य कोठेंच दिसत नाहीं. त्याच्या रूपावरून तो शब्द ओढा या पुल्लिङ्गी नामाकडे जावा, पण 'थोडा ओढा' असें आपण कधीं म्हणत नाहीं व तसा हेतूही नाहीं. 'गीत' या नामाकडे घेतला तरीही 'समचित्तानें' थोडेंसे गीत गात होता म्हणण्यांत स्वारस्य नाहीं व तसें म्हणण्याचाही हेतू नाहीं. उलट 'इतर जगांत कांहींही घडामोडी होवोत, मी आपलें गाणें एक सारखें चालविणार' (Men may come and men may go, I shall go on forever) अशा प्रकारची वृत्ति त्या ओढ्याची आहे असें दाखविण्याचा रोंख दिसतो. म्हणून एकंदरीत 'थोडा' या शब्दास कोठेंच थारा दिसत नाहीं. तो शब्द यमक-करितांच आला आहे हें स्पष्ट दिसत आहे. वर दिलेल्या उदाहरणांतही वृत्ताची सोय हा हेतू डोकावत आहेच. निरर्थकत्व व यांत फरक येवढाच कीं, अहा, हा, तो, कीं इत्यादि शब्दांत पादपूरणाखेरीज कांहींच अर्थ अनेक वेळां नसतो. अधिक शब्दास अर्थ असतो, पण त्या अर्थाची जरूरीच नसते. त्या अर्थानें वाईट कांहींच होत नाहीं पण तो नकोच असतो, त्याचें प्रयोजन नसतें. वाईट कांहीं होतें तर त्यास लगेच अनु-चितार्थत्व किंवा विरुद्धत्व यांमध्ये ढकलण्यांत आलें असतें.

या दोषास जवळच असे दोन दोष आहेत. त्यांपैकी पहिला पुनरुक्तता. आधींच येऊन गेलेल्या शब्दाच्या अर्थाचा दुसरा शब्द आल्यास किंवा आधींच सांगितलेला अर्थच निराळ्या शब्दांत आला तर हा दोष घडतो. पुढील उदाहरणें पहावीं.

१. भयाण अन् भेसूर श्वापदें क्रूर तिथेच्या उरीं ॥

२. भयाणता माजली भयंकर ढाकिण खंकाळते ॥

३. जो उत्तराशेरित रम्य फेंकी । कटाक्ष तो हा पथ आक्रमी कीं ॥

ईरित म्हणजे फेंकलेला असा अर्थ आहे. त्यांत आणखी 'फेंकी' हा शब्द नको होता.

४. सहज मधुर रूपा काय शोभेन अंगीं ॥

'अंगीं' हा रूपार्थास सदृश असा शब्द पुनरुक्त आहे. 'सहजसुंदर रूपास काय शोभत नाही?' एवढें पुरें आहे.

५. मुकुल-कलिकेपरि गाल ते फुगीर ॥

मुकुल याचाच अर्थ 'न उमललेली कळी' असा असतांना कलिका शब्दाची आवश्यकता नव्हती.

६. घावें कसें स्वजीवनहेतुसरोदान 'मीन-यादानें' ॥

'दान घावें' ही पुनरुक्ति रूढीनें मान्य असली तरी 'मीन यादानें' ही होणार नाही. याद म्हणजे जलचर प्राणी; पण मीन हा जलचरच असल्याने 'यादानें' असें निराळें म्हणण्याची जरूरी नाही. कथितपदत्वांत व यांत फरक अगदींच थोडा आहे. तोच शब्द आला कीं, कथितपदत्व दोष होतो, तर त्याच अर्थाचा निराळा शब्द आल्यास पुनरुक्ता होते. जसे:—

तो भक्तवत्सल प्रभु जाणों जोडुनि अकीर्तिमळ मळला ॥

'मळला' शब्दांतच 'मळा'ची कल्पना आली, किंवा 'मळा'नें 'मळल्या'ची आली दोन्हीपैकी कांही एक गाळले असतें तरी चालतें.

कांही ठिकाणीं पुनरुक्ति हा दोष होत नाही. हीं उदाहरणें रूढीनें मान्य केलेलीं असतात. धनुज्या (ज्या म्हणजेच धनुष्याची दोरी)

अपवाद

कर्णावतंस, श्रवणकुण्डल, मुक्ताहार, पुष्पमाला इत्यादि

शब्दांत कर्ण, श्रवण, मुक्ता, पुष्प यांची जरूरी नसते. कारण माला म्हणजे पुष्पांचीच, हार म्हणजे मोत्यांचाच, अवतंस म्हणजे कर्णभूषणच असे अर्थ आधींच त्या त्या शब्दांत आहेत. तेव्हां आणखी शब्द नकोत. लाटानुप्रासांत कथितपदत्वाचा दोष मानीत नाहीत, किंवा अभिमन्यू जातीतही तो दोष होत नाही. उदाहरणार्थ:—

प्रीतिची भिक्षा । भिक्षा मागाया । हिंडलों जगाजवळ बायां ॥

किंवा कांही विशेष अर्थ मनांत धरून तोच शब्द पुन्हां घालून अधिक अर्थ ध्वनित करावयाचा असल्यास हा दोष होत नाही. उलट गुणच होतो. जसे:—

उदेति सविता ताम्रः ताम्र एवास्तमेति च ।

येथें 'जसा उगवतो तसाच मावळतो' असा अर्थ इष्ट असल्यानें तोच शब्द पुन्हां घातल्यास तसा बोध होण्यास कानांचीही मदत मिळते. तीच गोष्ट 'काकः काकः पिकः पिकः' या श्लोकचरणाची आहे. त्याचप्रमाणें हर्षविषाददर्शक शब्द पुन्हां आल्यास चालतात. 'हा ! हा !' 'गेला, गेला,' अशा प्रकारचे शब्दप्रयोग चालतात, किंबहुना स्वाभाविक असतात. 'कठिण, कठिण, कठिण किती पुरुषहृदय बाई !' यांत पुनरुक्तेतें प्रकर्षच साधला आहे.

कित्येक शब्द किंवा विशेषतः शब्दप्रयोग काव्यांत पुनः पुनः आणल्याने नवीन कांहीं अर्थ येत नाहीच, उलट त्या पुनरुक्तेचा कंटाळा अनवीकृतत्व येतो. मागील दोषांत एकदांच पुनरुक्ति होते, पण यांत

अनेकदा होते. तोच शब्दप्रयोग पुनः पुनः करण्यांत कित्येक वेळां कांहीं मुद्दा असतो. उदाहरणार्थः—टेनिसनच्या Two Voices मध्ये Is it not better not to be? हें वाक्य, किंवा अभागी कमलमध्ये ‘कमल तीच ना हाय ! हाय ! तूं’ इत्यादि वाक्य; अशा वाक्यांनीं पूर्वीच्या वाक्यार्थाची स्मृति करून देऊन तो वाक्यार्थ पूर्णपणें मनावर ठसवून द्यावयाचा असतो. कित्येक वेळां पालुपदवजा त्याचा उपयोग होतो. जसेः— ‘Late, too late, you cannot enter now.’ किंवा चंद्रशेखरांच्या गोदा-गौरव काव्यांतील—‘श्री गोदे भवताप हरी’ ही ओळ. परंतु अशीं कांहीं कारणें नसताही ओळीपाठीमागून ओळीत अशी पुनरावृत्ति आल्यास कंटाळावाणी होते. विस्तारभयास्तव येथें फारशी उदाहरणे देतां येत नाहीत किंवा दिलेली विस्तृतपणें देतां येत नाहीत. ‘जीवितकोडे’ या सर्वमान्य कवितेत प्रत्येक ओळीच्या शेवटीं एक पश्र व त्याचें एक ठराविक स्वरूप येत आहे. तीच स्थिति थोड्याशा फरकांने ‘सुंदर मी होणार’ या दुसऱ्या रसिकमान्य कवितेची आहे. अशी पुनरुक्ति तीन वेळांपेक्षा अधिक वेळां आल्यास साधारणपणें कंटाळावाणी होते. ‘रायगडावरि वीज चमकली’ याही काव्यामध्ये सुरवातीस सात वेळां या शब्दप्रयोगानें वरील दोष आला आहे. हाच प्रयोग मध्ये कांहीं अंतर सोडून केला असता तर त्यांतील दोष जाईल. ‘आवराई’ काव्यांत प्रत्येक बहाराच्या शेवटीं आलेला ‘कमंडलूच्या’ ओढ्याचा उल्लेख या दोषास जवळजवळ पात्र झाला आहे. तथापि प्रत्येक उल्लेखाचे वेळीं नवीन नवीन कल्पना किंवा शब्दप्रयोग असल्याने तो तितकासा भासत नाही. पोवाडावाझ्यांत हा दोष बराच होतो, विशेषतः यमकांमधील अनवीकृतत्व फार भासतें.

एकाद्या शब्दाच्या अर्थानें संबंध वाक्यार्थास कांहीं उपयोग होत नाही, तेव्हां तो शब्द सार्थ असूनही तेथें निरर्थकच आलेला असतो.

अपुष्टार्थत्व

त्यापासून वाक्यार्थास पुष्टि न मिळाल्याने प्रस्तुत दोष होतो. उदाहरणार्थः—

१. बालतरु हे चोहिकडे । ताल तुला देतात गडे ! ॥

‘बाल’ या तरुंच्या विशेषणानें मुख्य वाक्यार्थ जो ‘ताल देणें’ त्यांत कांहीं भर पडली आहे असें नव्हे. प्रौढापेक्षा बालांस अधिक चांगल्या प्रकारें ताल देतां येतो असाही कांहीं प्रकार नाही. तसेंच पुढील ओळीतही आहे.

२. विशाल या गगनांतिल शशिला । पाहुनि तरि सोडी कोपाला ॥

गगन विशाल आहे म्हणून कोपत्याग होण्यास मदत होईल असें नाही. गगनाच्या विशाल-तेची कल्पना प्रस्तुत वाक्यार्थास उपकारक नसताही वाचकाचे मनांत आणून देऊन, तेवढेंच त्याचें मन मुख्यार्थापासून निचलित केलें आहे हेंच दोषाचें कारण झालें आहे.

अधिकपदत्व हा शब्ददोष आहे, हा अर्थदोष होईल. तो वाचता वाचताच समजतो. तर हा अर्थावगमानंतर उमगून येतो.

काव्यामध्ये शब्दांच्या योग्य स्थानाची उलटापालट करण्याची कितीही सवलत असली तरी तिचा अतिरेक झाल्यास अर्थ समजण्यास अडचण पडते. वस्तुतः संबद्ध शब्द हे जवळजवळच पाहिजेत; त्यामध्ये दुसरा कोणताही शब्द आल्यास त्यांचा संबंध सुटून अन्वय वाचता वाचता ध्यानांत येत नाही, हाही दोष वृत्ताच्या सोईकरिता होतो. उदाहरणार्थ:-

१. मोठे उच्च, शिला किती पसरल्या सर्वत्र ज्यांच्यावरी ।

तुम्हें ती शिरली यदीय शिखरें तैशीं नभाभीतरीं ॥

आस्वर्गात् चढतीं सदोदित महात्म्यांचीं अशीं मानसं ।

या दृष्टीपुढते पुन्हा बघतसे अदीश ते हो असे ॥

‘ मोठे उच्च ’ हे पहिल्या ओळीतील पहिले शब्द, शेवटच्या ओळीतील शेवटून चवथ्या ‘ अदीश ’ या शब्दाशीं संबद्ध आहेत. मध्ये दोनतीन गौण वाक्ये आली आहेत व पुढे मुख्य शब्द व वाक्य आले आहे. त्यामुळे पहिल्या दोन शब्दांचा संबंध कोठे लावावयाचा हें पहाण्यांतच वाचक गुंतून रहातो.

२. अशोकाला आला घन रुचिर पाला बघ कसा ।

अपूर्वा कांतीनें बहुत विलसे येथ सरसा ॥

‘ अपूर्वा ’ व ‘ सरसा ’ हीं दोन कांतीचीं विशेषणें आहेत. त्यांपैकी एक ओळीच्या सुरुवातीस व दुसरें शेवटीं आले आहे. ‘ सरसा ’ या विशेषणाचा संबंध कुणीकडे आहे हें प्रथम समजतच नाही. तें शेवटीं एकटेंच पडले आहे. पुढील उदाहरणें या दोषाची अधिक कल्पना देतील.

३. नटविसि मम फुलदाणी तूं विविध कां फुलांनीं ? ॥

कां या प्रश्नार्थक अव्ययाचा संबंध ‘ नटविसी ’ या पहिल्या शब्दाशीं आहे.

४ कीं हा प्रणय-हुमास माझ्या, येई वठवावया हिंवाळा ॥

‘ हा ’ या सर्वनामाचा संबंध ‘ हिंवाळा ’ या शेवटच्या शब्दाबरोबर आहे.

याचेंच तीव्र स्वरूप संकीर्णत्व या दोषांत दिसेल. दोन निरनिराळीं वाक्ये परस्परांत अगदीं वांकडींतिकडीं गुंतवून टाकल्यास हा दोष होतो. अगदींच नवशिका कवि असल्यास हें शक्य असतें. पुढील उदाहरण अतिशयोक्त व मुद्दाम तयार केलेलें आहे.

कां न बघसि कोपाला पायाशीं स्थित बरी धरी माला ।

सोड अतां प्रियतम हा कण्ठीं मानस तमोविकाराला ॥

यांत ‘ हा पायाशीं स्थित प्रियतम कां न बघसि; माला बरी कण्ठीं धर; आतां मानस तमोविकार (जो) कोप तो सोड ! ’ अशीं तीन निरनिराळीं वाक्ये एकमेकांत गुंतवून घोंटाळा केला आहे. इतका जरी नसला तरी एका लहानशा वाक्यांतही वांकड्या रचनेनें कसा घोंटाळा करितां येतो त्याचें उदाहरण पुढील ओळींत सापडतें.

स्फूर्तीस गावया तव सौन्दर्य हो झरी ॥

येथे ' तव सौन्दर्य स्फूर्तीस गावया झरी हो ' असा अन्वय आहे. पण शब्दांची रचना अशी झाली आहे की प्रथम कांहींच बोध होत नाही.

यासच अवळ गर्भितत्वाचा दोष आहे. ज्यास इंग्रजीत Parenthesis असे

गर्भितत्व

म्हणतात, त्यासच गर्भित असे नांव आहे. वस्तुतः हा दोष

होऊ नये, उलट वाक्यार्थ स्पष्ट होण्यास त्याची मदतच व्हावी. पण निष्कारण गर्भित वाक्ये घातल्यास आकांक्षा नसल्याने पुढील वाक्यार्थ तेवढाच लांबणीवर पडतो. तो तसा पडू नये, एवढेच सांगावयाचे आहे. पुढील उदाहरणे गर्भितत्वाची आहेत.

१. समज जरी झालें इतुके—नाहीं तें होणार—

आग तुझ्या हृदयामधली अशी कशी विझणार ॥

२. स्मारक त्या वेडाचे हें (हीं प्रेमाचीं गाणीं)

जाऊं दे आतां सारें अज्ञातांत विरोनी ॥

ज्या दोन गोष्टी परस्परांशीं संबद्ध व्हावयास पाहिजेत त्या पुष्कळ वेळां होत नाहीत.

अभ्वन्मतयोग

अर्थात् त्या शब्दांच्या मार्फतच व्हावयाच्या. पण त्या

शब्दांचे संबंध नीट न झाल्याने वाक्यार्थच नीट लागणे शक्य नसते. कित्येक वेळां भलत्याच गोष्टींचा संबंध जुळल्याने अनुचितार्थत्वाचाही दोष होतो. पुढील उदाहरणांनी या दोषाचे स्वरूप स्पष्ट होईल.

१. ये मयूर ये भरांत । बघ ही लांडोर हंसत ।

उघड उघड कंठ-हिरा । अमितगुणि झरारा ॥

यांपैकी दुसऱ्या ओळीत ' उघड ' याचा संबंध ' कंठा 'कडे लागला पाहिजे, कारण कंठच उघडतां येणे शक्य आहे. हिरा नव्हे. परंतु कंठहिरा या रूपकांत हिरा हें उत्तर-पदच मुख्य आहे. त्याचेचकडे ' उघड ' या क्रियापदाचा संबंध लागतो. अर्थात् त्यापासून अर्थ-निष्पत्ति होत नाही. पुढील उदाहरणही तसेच आहे.

२. हा द्वार सांचला नयनिं अश्रुमुक्तांचा ॥

येथे ' सांचणे ' हा शब्द खरोखर अश्रूंशीं संबद्ध पाहिजे. पण येथेही अश्रुमुक्ता या रूपकांतील मुक्ता हेंच पद त्याबरोबर जाते. पण डोळ्यांत मोती सांचू शकत नाहीत. अश्रूच सांचू शकतात. ' डोळ्यांत मोती सांचले ' याचा अर्थ होणार नाहीच; परंतु कदाचित् मोतिबिंदू नांवाचा रोग डोळ्यांस झाला अशी अनुचित सूचना मात्र होईल.

३. आलापुनी कधीं मधु संगीत काव्य वा ।

वाऱ्यावरी तरङ्गाविली गीत-बांसरी ॥

गीत-बांसरी या रूपकाने बांसरी शब्द मुख्य झाला आहे. ती कांहीं हवेवर तरंगवितां येणे शक्य नाही. गीत एकवेळ शक्य आहे. रूपकांमुळे झालेला बोंटाळा बरील उदा-

हरणांत आला, पण पुढील उदाहरणांत तें रूपक न केल्यानें प्रस्तुत दोष घडून पुढें त्यापासून अनुचित अर्थही आला आहे. तो असाः—

४. गाईहून गरीब हिंदु अबला अज्ञान कारागृहीं ।

कोंडी रुढि चढेल, दुग्ध पिळिते चाऱ्याविणें ठेवुनी ॥

‘गाईहून गरीब अशा हिंदु अबला’ या शब्दप्रयोगांत ‘हिंदु अबला’ हेच शब्द मुख्य आहेत. हिंदु अबला या गाई असें रूपक येथें होत नाही. परंतु पुढील सारें वर्णन गाईबच लागतें. रूपक पूर्ण झालें असतें तर त्यांना अज्ञानरूपी कारागृहांत घालणें शक्य झालें असतें. अशा कारागृहांत किंवा कोंडवाड्यांत गाईंना खाणें न घालितां त्यांचें दूध मात्र काढून घेण्यांत येतें, ही गोष्टही सर्वप्रसिद्ध म्हणून मान्य करितां येईल. पण हें सारें या शब्दांचा संबंध गाईकडे लागला तर होणार. पण संबंध लागतो अबलांकडे. कारागृहाचा अर्थ कोंडवाडा न करितां तुरंग असाच घेतला तर लक्षणेनें अर्थ लागेल. परंतु तेवढ्यानें काम भागत नाही. त्यांना चाऱ्यावाचून ठेवणें आहे. ही गोष्ट स्त्रियांचे बाबतीत शक्य नाही. याहूनही खरी अडचण पुढेंच आहे. ‘दुग्ध पिळिते’ या शब्द-समूहाचा संबंध गाईकडे लागत नसल्यानें, अनुचितार्थ सरळ वाच्यच होतो. हा एवढा अनर्थ रूपक नीट संपूर्णपणें न केल्यानें झाला आहे. इष्टसंबंध न झाल्यानें हा दोष झाला. रूपक नीट झालें. असतें तरीसुद्धां दूरतः व्यञ्जना चांगली झाली नसतीच. तरीपण निदान हा दोष झाला नसता.

याचेंच एक स्वरूप म्हणजे अपदस्थपदता. भलत्याच ठिकाणीं शब्द पडल्यानें भलताच अर्थ उत्पन्न होतो. उदाहरणार्थः—

१. न कां आजी देशी प्रतिवचनही एक मजला ।

असा कां माझ्याशीं अवचित अबोला घरियला ॥

बरील उदाहरणांत ‘एकही प्रतिवचन’ असा प्रयोग पाहिजे. ‘आजपर्यंत पुष्कळ बोलत होतीस, आतां मात्र एकदांही बोलत नाहीस’ असा संबंध आहे. ‘इतर कांहीं राहोच पण उत्तरही देत नाहीस’ असा इष्टार्थ नाही.

२. तीचे डोंगर उंच, खोलहि नद्या डोळ्यांपुढें पाहतों ॥

यांतही ‘ही’ हें अव्यय नद्या या शब्दा पुढें पाहिजे, कारण अर्थ उंच डोंगराप्रमाणें खोल नद्यासुद्धां असा आहे. उथळ व खोल अशा दोनही प्रकारच्या नद्या असा नाही.

३. ज्याच्या असे विमळही मणि उत्तमार्गी ।

तो सर्प काय न डसे खळ अंतरंगी ॥

येथें ‘मणि विमळ किंवा वाईट’ असण्याचा संबंध नाही. मणि असला तरी सुद्धां साफ डसत नाही कां ? असा सर्वसामान्य सर्पाविषयी उल्लेख आहे. जोर मण्यावर आहे. विमलाविमलत्वावर नाही.

४. तिच्या मार्गी तुम्ही कुसुमशत नेऊनि पसरा

कुठेही त्यामार्गी मम सुमन या टाकुनि जरा ।

तया पुष्पां साच्यां त्यजिल असलीं सुंदर बरी
सखी माझे साधें सुमनाचि त्वरें घेईल करी ॥

या उदाहरणांतही 'चि' हे अव्यय भलत्याच ठिकाणीं पडलें आहे. माझे या शब्दाबरोबर तें यावयास पाहिजे. 'माझेच' फूल घेईल असें म्हणावयाचें आहे.

याचेंच पुढील स्वरूप म्हणजे अपदस्थ समासाचें. समास जेथें करावयास नको, अशा ठिकाणीं केल्यानें विधेय जें स्वतंत्र व मुख्य असाव-
अविमृष्टविधेयांशत्व यास पाहिजे तसें रहात नाही. त्यामुळे अधिक महत्त्वाची गोष्ट पाठीमागे राहून कमी महत्त्वाची गोष्ट मुख्य वाक्यार्थ होऊन बसते व अविमृष्ट-विधेयांशत्व (विधेय जो भाग त्याचा योग्य विचार न होणें) हा दोष घडतो. उदाहरणार्थ:-

१. कल्याणास्तव पृथ्वीच्या धरी दुष्यन्तवीर्यही ।

अग्निगर्भा शमी तैशी कन्यका ब्राम्हणा तुझी ॥

'शमी जशी आपल्या पोटांत अमीला घरून ठेविते' असा वाक्यार्थ 'तुझी कन्यका दुष्यन्तवीर्य धरी' याचें उपमान आहे. उपमेयभूत वाक्यार्थांत विधेय जसें मुख्यपणें वर्णन केलें आहे तसेंच तें उपमान वाक्यांतही पाहिजे. परंतु समास केल्यानें अग्निधारणाचें महत्त्व कमी होऊन शमीचेंच अधिक झालें आहे. 'आसमुद्रक्षितिशानाम्' यांतही राजे 'समुद्रापर्यंत प्रदेशावर राज्य करित होते' हें विधेय, समास केल्यानें अप्रमुखच राहिलें आहे. तसेंच कित्येक वेळां जेथें निषेधात्मक वचन पाहिजे तेथें तसें न करणें, जेथें नको असेल तेथें करणें यांनींही हाच दोष होतो. 'हें वार्ड आहे' असें भावात्मक विधान पाहिजे असेल तेथें, 'तें चांगलें नाही' असें नकारात्मक विधान, या दोषास पात्र होतें. उलटपक्षीं 'मी दोषी नाही' असें सरळ नकारात्मक विधान पाहिजे असतां 'मी निर्दोषी आहे' हें भावात्मक उत्तरही तितकेंसे गोरदार होऊं शकत नाही.

तसेंच 'जो' व 'तो' किंवा तत्सम सर्वनामें बहुधा बरोबर येतात. पैकीं जो, जी, जें, यांपैकीं एकादें येऊन तो, ती, तें न आल्यास विधेयांश अमका आहे हें निश्चितपणें कळत नाही. तसेंच 'जें, जेव्हां' ही क्रियाविशेषणें येऊन 'त, तेव्हां' ही न आल्यास अर्थ पूर्ण होत नाही. जसे:-

१. स्नानामोदकपायित स्वजल हें प्रत्यूषि जें होतसें ।

मोहव्याप्तअलिभ्रमें कमलिनी प्रत्येक रिक्ता दिसे ॥

पहिल्या ओळीत 'जें' आलें पण दुसऱ्या ओळीत 'तें' नाही. तें नसल्यानें मागच्या पुढच्या वाक्याचा संबंध लागत नाही. त्यामुळे विधेय वाक्य अजून यावयाचेंच आहे असें वाटतें. 'तो' व 'जो' यांचा क्रम संस्कृत किंवा इंग्रजीत बदलला तरी चालतो, पण मराठीची ती पद्धति नाही. तसा तो बदलल्यासही घोंटाळा होतो.

२. तो तैशाच मनोज्ञ काल सरिते ! तैशाच होत्या स्त्रिया ।

ज्यांनीं संगरधीर वीर दिचले देशांत जन्मास या ॥

येथें बरील प्रकारचा व्यक्त्रम आला आहे.

वाक्यार्थ संपूर्ण झाला असताही पादपूरणार्थ कांहीं शब्दांची आवश्यकता असल्याने, तोच वाक्यार्थ पुनः सुरू करण्याने हा दोष होतो. वाक्यार्थ समाप्तपुनराचत्व संपल्याने आकांक्षा रहात नाही, तरीही पूर्वीच्या वाक्यार्थातील कांहीं भाग कारण नसतां सांगणें किंवा कांहीं अनर्थक शब्दप्रयोग करणें हें कवीच्या शक्तीस कमीपणा आणणारें आहे. पुढील उदाहरण पहा:—

१. इच्छा नाहीं परि मज मुळीं दोष मृत्यूस द्याया ।

कर्तव्यें तन्नियत असतीं लागतीं त्या कराया ।

मातें कार्या व्यवहति परी ईश्वराशींच खास; ।

मुख्य न्यायाधिप भुवनिंचा—प्रश्नही एक त्यास ॥

वरील श्लोकाचा भावार्थ हा:—मला मृत्यूस दोष द्यावयाचा नाही, तो काय करणार, षडकुमाचा नोकर; त्याला कांहीं कर्तव्यें नेमून दिलीं आहेत, तीं त्यास करणें आहेत. मला जें कांहीं करावयाचें आहे, तें त्या ईश्वराबरोबरच आहे. एवढा अर्थ सांगून झाल्यावर (येथें अर्धविराम घातला आहे,) एक ओळ उरली. मग ईश्वर हा जगाचा न्यायाधीश आहे ही कल्पना सुचली म्हणजे संपलेला धागा पुनः उचलिला. कदाचित् आधीं ही कल्पना घालून मग ' मला त्याच्याशींच व्यवहार करावयाचा आहे. ' असें म्हटलें असतें तर चालतें. तरीही पुढील शब्दांची स्थिति तीच आहे. ' प्रश्नही एक त्यास ' याचा अर्थ काय ? वरच्या ' व्यवहतींत ' तो येत नाही काय ? वरच्या व्यवहतीचें हें स्पष्टीकरण आहे म्हणावें, तर ' प्रश्नही ' मधील 'ही'ने काय समजावयाचें ? व्यवहतीखेरीज शिवाय एक प्रश्नही आहे काय ? मग व्यवहति कसली आहे ? पुढील काव्यावरून प्रश्नच केलेला दिसतो, व्यवहति अशी दुसरी कांहीं दिसत नाही. या साऱ्याचा अर्थ एवढाच की, तिसऱ्या ओळीतच अर्थ समाप्त झाला आहे, पण एक ओळ उरल्याने तेंच पुन्हां सांगितलें आहे. अशा रीतीने उपरिनिर्दिष्ट दोष घडला आहे.

२. सप्तर्षी गिरिकन्यके ! नमुनियां पुष्पाञ्जली अर्पिती ।

आकाशांत, तयामुळें फुलुनियां होई सुरम्याकृती ।

तो गंगौघ न तेंवि पावन करी ताता तुझ्या सान्धय ।

जेंवी तीं चरितें तुझीं सुविमलें, हा मन्मनीं निश्चय ॥

शेवटच्या ओळीतील शेवटचे तीन शब्द चरणपूरणार्थ, मूळ अर्थ समाप्त झाला असताही घातले आहेत. यांत व ' त्यक्तपुनः स्वीकृतत्वां 'त फारसा फरक नाही. एक वाक्याचा, तर दुसरा वाक्यार्थाचा दोष होईल इतकेंच. म्हणून त्याचा निराळा विचार करण्याची आवश्यकता नाही.

आजपर्यंतच्या लोकांच्या समजुतीस, किंवा शास्त्रीय शोधांनीं प्राप्त झालेल्या

विरुद्धत्व

ज्ञानास विरुद्ध असें वर्णन करणें हें प्रस्तुत दोषास पात्र होतें. कवीच्या ज्ञानाविषयी वाचकांची कल्पना कमी

होतेच, पण अस्वाभाविकपणचा दोष काव्यावर येतो. उदाहरणार्थ:—

१. तारा-पणत्या नभिं पाजळल्या ।...

विलसे शशि उडुमाला गगनीं ।...

कां नच येई रजनीं अजुनी ।

यांत तारा नभिं पाजळल्या, उडुमाला गगनीं विलसे, शशीही विलसे इत्यादि वर्णन केल्यावर 'कां नच येई रजनीं अजुनी' हे वर्णन सरळच विरुद्ध आहे. तें खगोलशास्त्राच्या विरुद्ध होतें, म्हणून त्यास शास्त्रविरुद्ध म्हणतां येईल.

२. शशिबीण दीन राका । पडली तिला विचारा—॥

राका शब्द पौर्णिमेच्याच रात्रीला लावितात. तेव्हां ती रात्र तरी शशिबीण नसणार. ही गोष्ट विद्याविरुद्धत्वाच्या सदरांत पडेल. त्याचप्रमाणें कविसंकेत माहीत नसणें हेही त्याच सदरांत पडेल. चकोर चांदण्यावर जगतो, चातक ढगांतील पाणीच पितो, कुमुदिनी चांदण्यांतच खुलते. कमळ हें सूर्यविकासी आहे. इत्यादि सामान्य संकेत माहीत हवेतच.

३. जरि आहे कल्पतरू तरिही त्यातें समूळ नच खावें ।

कल्पतरू नुसता खातात अशीसुद्धां प्रसिद्धि नाही, मग समूळ खाण्याची गोष्ट दूरच राहो. उसाचा आणि कल्पतरूचा घोंटाळा केला आहे. येथें लोकविरुद्धता आली आहे. सामान्यपणें लोकांत जें प्रसिद्ध त्यास विरुद्ध म्हणून हा दोष घडला आहे. कालविरुद्धतेचा दोष अनेक कवींचे हातून घडतो. मुक्तेश्वर आपल्या भारतांत फिरंगी लोकांचा उल्लेख करितो. मोरोपंत, वसिष्ठ-विश्वामित्रकथेंत यवनांच्या तोंडीं फारसी भाषा घालितात. पुढील उदाहरणांतही मशिदीचे उल्लेख रामायण कालांतील वर्णनांत निदर्शना म्हणून कां होईना आल्यानें कालविरुद्धतेचा दोष येतो.

शिव शिव जगन्निवासा कैसी गति जानकीस यो घडली ।

श्रीशालिग्राम शिला यवनाच्या शून्य मंदिरीं पडली ॥

किंवा रामावतारांतील वर्णनांत कृष्णावतारांतील गोष्टींचा उल्लेख करणें हेही या दोषाचेंच उदाहरण होय. त्याप्रमाणेंच वक्त्याच्या स्वभावास अनुसरून त्याचे तोंडीं विचार घालणें हें आवश्यक असतां त्याचेकडून मोठ्या माणसास शोभतील असे विचार घालणें योग्य होणार नाही. खाऊ किंवा जरीच्या टोपीकरितां मागणी करणारा लहान मुलगा आईनें पुनर्विवाह केला म्हणून तिला बोलेल असें वाटत नाही. रवीन्द्रनाथांच्या Crescent Moon या काव्यांतील कविता याच दोषानें युक्त आहेत. त्यांत वर्णन केलेले विचार लहान मुलांचे मनांत कितपत येतील, त्यांत दाखविल्याप्रमाणें सुसंगतपणें तीं मुलें कितपत बोलतील हाच चिंतनीय प्रश्न आहे. विचाराप्रमाणें भाषाही अनुरूप पाहिजे. स्त्री, बाल, अशिक्षित इत्यादी व्यक्तींचे तोंडीं त्यांस साजेशीच भाषा पाहिजे. तानाजींच्या स्त्रीच्या तोंडीं पुढीलप्रमाणें भाषा योग्य दिसणार नाही.

लढावया भूमातेस्तव समारें मी न आलें

म्हणुनि काय कोपुनि प्रियकर पडुडले भुकेले ?

क्षमा करा, चुकलें, बहु मत्प्राण तृषित झाले
पुण्य चषक त्वत्प्रेमाचे पिण्या प्रेमनिर्झरा ॥

त्याचप्रमाणें मल्हारराव होळकरांचे तोंडीं पुढील ओळी शोभणार नाहींत.

ज्ञात कुटुंबासह लढण्याची कला कुशलतेची ती
भिन्न स्थळ, ती भिन्ना वेला, भिन्ना ती रतरीती
परंतु पुढचा काळ, पिढीही नूतनरूपा घेई
तिथें न वृद्धांच्या कार्याचें सत्य निरीक्षण होई—इत्यादि.

अशा प्रकारें भाषेची अस्वाभाविकता सर्वत्र दिसून येते. विरुद्धत्वाचे आणखीही पुष्कळ प्रकार संभवतील, पण विस्तारभयास्तव ते देतां येणार नाहींत.

कलात्मक कृतींत निरनिराळ्या अंगांचें परस्पर समानत्व असावें लागतें. त्यानें
प्रक्रमभंग एक प्रकारचें सौन्दर्य त्या कृतीस येतें. ज्यास इंग्रजींत
(Symmetry) असें म्हटलें जातें, किंवा मराठींत सम-
प्रमाणता म्हणण्यास हरकत नाहीं, ती नसल्यास त्या काव्यकृतीस विरूपताही येते.
उदाहरणार्थ खालील कविता घ्याः—

ब्रह्माण्डाचे दिपवित डोळे चमकें चपला वरी,
काजवा नाचे खालीं परी;
अर्धा पृथ्वी सूर्य उजळवी, दीप हंसे तळघरीं
डोलुनी आनंदाच्या भरीं;
तुफान सागर करी गर्जना विश्व भयें कांपतें,
झुलुझुलु निर्झर—जल वाहतें;
कल्पलतेवर फुलें बहरती, कोरांटी परि खुले
लेवुनी अपुलीं साधीं फुलें;
कोकिलकंठें वसंत, वर्षा मेघमुखें गातसे,
सळसळे हेमंताचें पिसें;
अरिशिरिं फडके भगवा झेंडा, वारकऱ्यांच्या करीं
पताका पाहतसे पंदरी;

इत्यादि.

वरील कवितेचा भावार्थ असा आहेः—‘निसर्गांत लहान आणि मोठ्या गोष्टी आपआपल्या परी आनंदानें रहात आहेत, तर माणसांनींही आपली क्षुद्रता पाहून दुःखी होऊं नये.’ त्याप्रमाणें चपला व काजवा, सूर्य व दीप, सागर व निर्झर या मोठ्या आणि लहान गोष्टी सांगितल्यावर, वसंत, वर्षा व हेमंत अशा एकाच पदवीवरच्या तीन गोष्टी आल्या आहेत. चांगला किंवा वाईट हा प्रश्न नसून लहान की मोठा असा प्रश्न असल्यानें वसंत, वर्षा व हेमंत यांमध्यें भेद करितां येत नाहीं. शिवाय आतांपर्यंत जोड्या येत असत त्या आतां तीन गोष्टी आल्या आहेत. शिवाय पुढें मोठा व लहान

असा क्रम कायम ठेवणें असल्यास धारकरी मोठे व वारकरी क्षुद्र असा कवीस अनभिमत अनुचित अर्थही निघावयाचा. त्याहीपुढें गेल्यास—

पर्णीचा करभार घेउनी वातचक्र नर्मि फिरे

परिमळ झुळुकेला परी उरे ।

यांत वातचक्र व झुळुक यांचा मोठेपणा व लहानपणा बरोबर साधला असला तरी 'वातचक्रास पर्णेच मिळतात' पण 'झुळुकेला परिमळ मिळतो' असें म्हणून लहान असले तर फायदाच होतो अशी सूचना केली आहे, तीही प्रस्तुत अर्थास पोषक नाही. अशा प्रकारें दोन ठिकाणी प्रक्रमभंग झाला असून शेवटी तर व्युत्क्रमच झाला आहे. यामुळें कवीस लहान मोठ्या गोष्टी अभिप्रेत आहेत, कीं चांगल्या वाईट आहेत; 'क्षुद्रपणांत वाईट वाढून घेण्यासारखें कांहीं नाही' एवढेंच सांगवयाचें आहे कीं, निश्चितपणें त्यांत उलट फायदाच आहे असें सुवचायचें आहे हें कळत नाही. हा आर्थ-प्रक्रमभंग आहे. पुढील श्लोकांत तो शब्द आहे.

कोठें शून्य भयंकर ध्वनि कुठें सत्वांचिया ऊठती,

कोठें हे ज्वलन प्रसुप्तभुजगश्वासानिलें पेटती,

कोठें स्वल्पजलें दरीतहि अशा सीमा पहा दीसती,

तान्हेले कर भानुचे अजगरस्वेदद्रव प्राशिती.

चवथ्या ओळीतही 'कोठें' हा शब्द घालून व तोही सुरुवातीस घालून प्रक्रम-भंगाचा दोष टाळला असता तर बरें होतें. पुढील उदाहरणांत तर अक्षरांचा प्रक्रमभंग दिसून येईल.

शिष्टांसवें ताटकळून गेलों । क्लिष्टामुळें जेरिस फार आलों ।

नष्टा ! तुझें भूत घरीत मान । वाटे बरा दुष्ट तुम्हां बघून ॥

पहिल्या तीनचरणांत दुसरें अक्षर 'ष्टा' हें आल्यानें चवथ्या चरणांतही तसेंच येईल अशी आकांक्षा उत्पन्न होते, पण ती पुरी न झाल्यानें विरस होतो.

यासच जवळ असा एक दोष आहे. तो म्हणजे अक्रम किंवा दुष्क्रमाचा होय. ज्या गोष्टी कांहीं विशिष्ट क्रमांतच यावयाला पाहिजेत त्या तशा न घेण्यानें हा घडतो. उदाहरणार्थ:—

देईन कुंजर क्रमेलक वाजि वा रे

ग्रामें धनें सकळही विभवा जिवा रे ।

या वांचवी त्वरित नेउनि सत्पुराशीं

अर्पीन साच तुज कंकण-नूपुराशीं ॥

वरील श्लोकांत बक्षिस द्यावयाच्या वस्तू थोड्या किंमतपितासून वरवर वाढत जाव-याच्या असतात. पहिल्या ओळींत त्या हत्तीपासून उंटथोड्याकडे उतरत आल्या आहेत. दुसऱ्या ओळींत फारसा योग्य क्रम नसला तरी तो दुष्क्रम आहे असें तरी म्हणता येणार नाही. चवथ्या ओळींत शेवटच्या शब्दानें मात्र कळस केला आहे. वर सांगित-

लेल्या कोणत्याही गोष्टीपेक्षा कंकण व नूपूर या गोष्टी हलक्या आहेत हे कोणास सांगावयास नको.

याच प्रकारचा दुसरा एक दोष आढळतो तो म्हणजे पतत्रकर्पता होय. वर्णन करीत असता, वस्तुगत एकाद्या गुणाचा उत्तरोत्तर उत्कर्ष दाखवीत असतां शेवटीं मात्र अपकर्ष दाखविल्यास हा दोष होतो. इंग्रजीत ज्यास Anti-climax म्हणतात तो या दोषास अत्यंत सदृश असा आहे. उत्तरोत्तर चढत्या क्रमांत योग्यस्थानी जी गोष्ट यावयास पाहिजे तिच्या जागी विसदृश अशी गोष्ट आल्यास वाचकांचा विरस होतो. विनोदच उत्पन्न करावयाचा असल्यास हरकत नाही. संस्कृत ग्रंथकारांनी हा दोष शब्दाचाच मानिला आहे. अनुप्रास किंवा कठोर शब्द उत्तरोत्तर वाढते पाहिजे असतां ते कमी कमी करणें हे या दोषांतच येतें. अक्रम किंवा दुष्क्रम यांपासून हा निराळा आहे. उत्तरोत्तर उत्कर्षाची अट त्यांत नाही. तसेंच प्रक्रमभंगांत ही उत्कर्षाची कल्पना नाही. जी एक स्थूल समप्रमाणता (Symmetry) लागते ती असली म्हणजे झाले. यामुळे प्रस्तुत दोषाचें स्वरूप अधिक सूक्ष्म आहे.

आणखीही कांहीं दोष आहेत. तथापि ते विस्तारभयास्तव येथें देतां येत नाहीत. तेव्हां रसांच्या दोषांची सामान्यतः चर्चा करून हा विषय संपविणें भाग आहे. पैकीं रसास अंगभूत अशा स्थायिभाव, व्यभिचारिभाव यांचा किंवा स्वतः रसाचा उल्लेख प्रत्यक्ष त्यांच्या त्यांच्या वाचक शब्दानें करणें हा दोष प्रथम येतो. रस ध्वनीतच असतो अशी समजूत असल्यानें प्रत्यक्ष शब्दांत त्याची सूचना करणें म्हणजे वाचकांच्या रसिकतेची किंमत कमी करण्यासारखें आहे. गोष्टींचें तात्पर्य लहान मुलांस सांगावें, मोठ्या माणसांस नव्हे. तें त्यांसच उमजूं द्यावें. त्याप्रमाणेंच आपण वर्णन करीत असलेल्या रसाचें, किंवा त्याच्या स्थायिभावाचें नांव तेथें देऊन आपण वाचकांच्या शक्तीविषयी शंका प्रदर्शित करितों हें उच्च अभिरुचीस धरून नाही.

कांहीं रस परस्परांस विरुद्ध असतात. उदाहरणार्थः—शृंगार व बीभत्स, शांत व रौद्र, रौद्र व शृंगार इत्यादि. तेव्हां त्यांपैकीं एकाद्याचें वर्णन चालूं असतां तद्विरुद्ध रसाच्या विभावानुभावांचें वर्णन विरुद्धत्वाच्या दोषास पात्र होईल. तसेंच एकाद्या रसाचें पूर्ण वर्णन झालें असूनही पुनः पुनः त्यास उकळी आणणें हेही दोषास्पदच होते. रति-विलापासंबंधानें असा दोष संस्कृत टीकाकार काढतात. कांहीं महाकाव्यांतून संभोगशृंगा-राच्या वर्णनासंबंधीं तेंच म्हणतां येईल. कांहीं रसांचें वर्णन व विस्तार अस्थानीच होतो तोही दोषावहच. वेणीसंहार नाटकांतील भानुमती बरोबरचा दुर्योधनाचा शृंगार व उत्तर-रामचरित्रांतील विद्याधरदुग्माचा शृंगार अस्थानी आहे. कित्येक वेळां संपूर्ण परिपोष व्हावयाचे आंतच तें वर्णन संपविल्यास असमाधान उत्पन्न होतें. महावीरचरितांत राम व परशुराम यांचें वीररसात्मक भाषण चालूं असतां आतां युद्ध होणार असें वाटत असतां राम विवाहकंकण सोडाविल्यास जातो, तेव्हां प्रकृत वीररसाचा एकाएकीं विच्छेद होतो. नाटकांतील नायकनायिका यांचे स्वभाव साधारणपणें ठरल्यावर त्याशीं विसंगत

असें वर्तन त्यांना करावयास लावणें हेंही स्वभावपरिपोषाच्या दृष्टीनें हानिकारक आहे. प्रधान व्यक्तीकडे दुर्लक्ष्य झाल्यास व अप्रधान व्यक्तीचें किंवा अंगभूत वस्तूचेंच वर्णन अधिक करणें तितकेंच हानिकारक आहे. मेघदूतांत संदेशाएवढीच किंबहुना अधिकच जागा इतर वर्णनांनीं व्यापिली आहे. त्यांतून मेघाच्या मार्गाचें वर्णन काव्याच्या मानानें अवजडच झालें आहे. संदेश वाचण्यास उत्सुक असलेल्या वाचकांस प्रथम इतर गोष्टींच फार वेळ अडवून धरितात. अर्थात् हें बऱ्याचशा प्रमाणांत फारच मनोरंजक झालें आहे हें खरें, पण संबंध काव्याच्या दृष्टीनें पाहतां तें दोषावहच आहे. याप्रमाणें अशा दोषांचा व या दिशेनें इतर सहज कल्पना करितां येण्यासारख्या दोषांचा परिहार कवीनें शक्य तितका केला पाहिजे. सर्वांत शेवटीं सांगण्यासारखी गोष्ट म्हणजे कोणतेही काव्य रसपूर्ण असलें पाहिजे. नाहींतर, तें निर्दोष असो वा नसो, त्यास मुळीच किंमत नाहीं. आनन्दवर्धनानें शेवटीं पुढीलप्रमाणें इशारा दिला आहे. 'सुकवींना मुख्य कार्य साधावयाचें म्हणजे रसाविषयीचें, तेव्हां तें त्यांनीं सदैव दक्षतेनें केलें पाहिजे. कारण नीरस प्रबन्ध म्हणजे कवींवर मोठाच डाग आहे. त्यानें त्यास कवीच म्हणतां यावयाचें नाहीं. पूर्वीच्या निरंकुश कवींनीं पुष्कळ वेळां मागें सांगितलेल्या निर्विधास न जुमानतां रचना केली व कीर्तीही मिळविली, म्हणून त्यांच्यासारखें आपण करूं असें म्हणून या निर्विधास त्यांनीं झुगारून देऊं नये.' हाच उपदेश आधुनिकांनींही लक्षांत घेऊन, निरंकुशत्वावर भर न देतांच रचना करावी हें योग्य आहे.

अलंकारदोषांचा अलंकारांबरोबरच विचार करणें योग्य आहे व ते दोष झाले तरी याच दोषाचें अलंकारांतलें स्वरूप असल्यानें येथें त्यांचा अधिक विस्तार करावयास नको.

१. मुख्या व्यापारविषयाः सुकवीनां रसादयः ।

तेषां निबन्धने भाव्यं तैः सदैवाप्रमादिभिः ॥

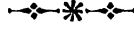
नीरसस्तु प्रबन्धो यः सोऽपशब्दो महान् कवेः ।

स तेनाकाविरैव स्यादन्येनास्मृतलक्षणः ॥

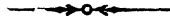
पूर्वं विशृङ्खलगिरः कवयः प्राप्स्यकीर्तयः ।

तान्समाश्रित्य न त्याज्या नीतिरेषा मनीषिणा ॥ अ. लो. पृ. १६४

प्रकरण १० वे



अलंकार-विचार



संस्कृत साहित्यांत अलंकारांचें महत्त्व प्रमाणाबाहेर आहे हें काहीं नव्यानें सांगावयास नको. अलंकार वस्तुतः काव्यशास्त्राचा एक गौण भाग आहे.

प्रास्ताविक

असें असतांना काव्यशास्त्रास अलंकारशास्त्र हें अभिधान-

प्राप्त झालें आहे. 'प्राधान्येन व्यपदेशः' (जें मुख्य आहे त्यावरून नांव पडणें) या न्यायानें हें झालें, असें म्हटल्यास हें प्राधान्य गुणतः नसून विस्तरतःच आहे असें समजलें पाहिजे. संस्कृत ग्रंथांमधून काव्याच्या इतर सर्व अंगांइतकी, किंबहुना अधिकच या एका विभागाची चर्चा विस्तृत असते. भरतानें दिलेल्या अलंकारांच्या चार या संख्येपासून शें सवाशें इतकी नुसत्या संख्येची वाढ झाली आहे. त्यांत बहुतेक अलंकारांचे दोन पासून चार-पांच पर्यंत प्रकार, व काहींचे तर याहून पुष्कळच अधिक, इतक्या प्रकारांची भर घातल्यास त्यांचा विस्तार एखाद्या जुनाट वटवृक्षाप्रमाणें झाल्यास नवल नाहीं. नुसत्या अलंकार याच एका काव्यांगावर अनेक ग्रंथ झाले आहेत. उद्भटाचा 'काव्यालंकारसारसंग्रह,' दृष्टकाचें 'अलंकारसारसर्वस्व,' अप्पयदीक्षिताची अपूर्ण 'चित्रमीमांसा' व 'कुचलयानंद' इत्यादि ग्रंथ असे आहेत. इतर व्यापक ग्रंथांतूनही अलंकारांचीच चर्चा अधिक विस्तृत असते. चर्चेचा विस्तार हेंच जर काव्यांगाच्या महत्त्वमापनाचें प्रमाण ठरविलें तर अलंकार हा काव्याचा अत्यंत महत्त्वाचा भाग आहे असें म्हणणें प्राप्त आहे; व तो संस्कृत टीकाशास्त्राच्या उत्तरकालांत तसा समजलाही जात असावा. काव्याचा आत्मा किंवा शरीर यांसारख्या अधिक महत्त्वाच्या गोष्टी-विषयीची चर्चा थांबली होती. त्या शरीरावर घालावयाचे अलंकार किती असावेत, कसे असावेत, त्यांचे प्रकार काय असावेत याविषयीच चर्चा अधिक झाली. काव्याचा आत्मा किंवा शरीर यावर नवीन काहींसांगावयाचें उरलें नाहीं; आनन्दवर्धन, अ . व . गुप्त, यांनीं सारें सांगितलें आहे, ही समजूत याच्या मुळाशीं बहुधा असावी. तेव्हां स्वतःची बुद्धि चालविण्यास हें अलंकारांचे क्षेत्र मोठें आहे असें वाटून नवीन ग्रंथकारांनीं अलंकारांचा कीस पाडण्यास सुरुवात केली. संस्कृत वाङ्मयाच्या उत्तर कालांतील काव्यही याच प्रकाराचें द्योतक आहे असें म्हणतां येईल. या कालांत काव्यात्मा जो रस, त्याकडे अत्यंत दुर्लक्ष होऊन अलंकारांनीं खचित असेंच काव्य निर्माण करण्याकडे प्रवृत्ति दिसून येते. नैषधीय, विक्रमाङ्कदेवचरित, नवसाहस्रक-चरित, राघवपाण्डवीय, बऱ्याचशा प्रमाणांत सिंशुपालवधसुद्धां काव्याच्या अलंकारप्रधान कल्पनेचीं सूचक आहेत. अर्था-न्तरम्यास हा वर्णनाच्या ओघांत स्वाभाविकणें आला म्हणून घाळावयाचा नसून तो

एक अलंकार आहे एवढ्याच करितां मुद्दाम आणावयाचा, अशी प्रवृत्ति या काव्यांत पुष्कळ दिसते. त्यामुळे अलंकारांचे महत्त्व पुढे पुढे इतकें वाढलें कीं, मम्मटासारख्या टीकाकारानें अनलंकृत काव्यास मोठ्या कष्टानें संमति दिली आहे. काव्याच्या व्याख्येत काव्य क्वचित्च अनलंकृत असतें असें त्यानें म्हटलें आहे. (-शब्दाद्यौ...अनलंकृती पुनः कापि ।) अलंकारांचाचून काव्य होईनासेंच झालें. निदान यमकानुप्रास तरी हवेत. संस्कृत टीकाकारांची सामान्य दृष्टि जरी अशी असली, तरी आनन्दवर्धना-चार्यांनीं अलंकाराच्या काव्यांतील योग्यतेची खरी पारख आधींच करून ठेविली आहे. नुसत्या अलंकारांनीं काव्य होत नाहीं. तें काव्य नव्हेच. काव्याची नुसती नकल आहे. चित्र आहे. ('काव्यानुकारोहि असौ । न तत् मुख्यं काव्यम् । चित्रमेव तत्...इत्यादि '—ध्वन्यालोक, पृ. २२०) काव्याचा आत्मा जो व्यंग्यार्थ किंवा रस त्यांच्या अभावीं या अलंकारांची कांहीं एक किंमत नाहीं. प्रेतास शृंगारणें व नुसती अलंकाररचना करणें सारखेंच आहे. परंतु असें जरी असलें तरी रसमय काव्यांत अलंकाररचना करण्यास आनन्दवर्धनाची कोणतीही आडकांठी नाहीं.

अलंकारांच्या स्वरूपाविषयींची संस्कृतसाहित्यांतील चर्चा पुढीलप्रमाणें आहे.

संस्कृत कल्पना दंडी अलंकाराची व्याख्या पुढीलप्रमाणें करतो. “काव्यास शोभा आणणारे जे (गुण) धर्म ते अलंकार होत.”^१ ही व्याख्या सामान्यतः चांगली असली तरी असावी तितकी सूक्ष्म नाहीं. ओज, प्रसाद व माधुर्य हे जे तीन गुण मुख्यतः काव्यगुण म्हटले जातात, तेही काव्यास शोभा आणणारेच धर्म आहेत; परंतु दण्डीच्या व्याख्येप्रमाणें तेही अलंकार होतात. स्वतः दण्डी त्यांसही अलंकार म्हणतो.^२ वामन अलंकारांची व्याख्या पुढीलप्रमाणें करितों. ‘काव्यास शोभा आणणारे धर्म म्हणजे गुण होत. त्यांत भर घालणारे म्हणजे अलंकार होत.’^३ ही व्याख्या स्पष्टार्थप्रतिपादक नाहीं. तींमुळें फार झाल्यास गुण व अलंकार हे निरनिराळे आहेत अशी लेखकाची समजूत आहे एवढें स्पष्ट होईल. त्यांमध्ये नकी भेद काय आहे हें सांगितलें गेलें नाहीं. भेद असलाच तर जातीचा (Kind) नसून अंशाचा (Degree) आहे असें दिसतें. विश्वनाथ म्हणतो:—अलंकार हे ‘शब्द आणि अर्थ यांचे शोभादायक धर्म आहेत; परंतु ते स्थिरधर्म नव्हेत.’^४ माधुर्य किंवा प्रसाद हे धर्म जसे त्या शब्दांत किंवा अर्थांत स्थिर असतात, तसे हे अलंकार नसतात. विशिष्ट शब्दसमुच्च-

१. ‘काव्य शोभाकरान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते ।’—काव्यादर्श.

परि. २, श्लो. १.

२. ‘काश्चिन्मार्गविभागार्थमुक्ताः प्रागप्यलंक्रियाः ! ।’ परि. श्लो. ३.

३. ‘गुणनिवृत्त्या काव्यशोभा । तस्याश्चातिशयहतेवोऽलंकाराः ।’—काव्यसूत्र, अधि. ४, अ. १.

४. शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्माः शोभातिशायिनः । साहित्यदर्पण, परि. १० श्लो. १

यांत माधुर्य किंवा प्रसाद असला तर तो कायम राहतो. परंतु त्याची रचना किंवा प्रयोग बदलल्यास अलंकार बदलतो. मुख व चंद्र या दोन शब्दांत माधुर्य किंवा प्रसाद काय असेल तो एकच आहे. परंतु चंद्रासारखें मुख म्हटल्यानें उपमा होते; मुखचंद्र म्हटल्यानें रूपक होतें; आणि मुख कीं चंद्र म्हटल्यानें ससंदेह होतो; असे निरनिराळे अलंकार होतात. 'अस्थिर असल्यानें गुणांप्रमाणें अलंकार हे आवश्यक आहेत असें नाहीं.^१' असेही विश्वनाथ पुढें सांगतो. याही व्याख्येवरून अलंकाराचें स्वरूप स्पष्ट होत नाहीं. फक्त अलंकार गुणांचे मानानें अस्थिर असतात, एवढेंच ज्ञान आपणांस झालें. अलंकार हे शब्दार्थाचे धर्म आहेत याचा अर्थ काय ? उपमा, रूपक, ससंदेह, अर्थान्तरन्यास किंवा यमक, अनुप्रास हे अर्थालंकार किंवा शब्दालंकार अर्थाचे किंवा शब्दाचे धर्म आहेत म्हणजे काय ? वक्रोक्तिकाराचें मत सांगतांना सव्यक म्हणतो 'अलंकार म्हणजे इष्टार्थ सांगण्याच्या निरनिराळ्या विशिष्ट तऱ्हा आहेत.'^२ स्वतः वक्रोक्तिजीवितकार 'अलंकार म्हणजे वक्रोक्ति होय; व वक्रोक्ति म्हणजे विदग्ध लोकांची बोलण्याची तऱ्हा.'^३ असें आपलें मत सांगतो. कोणचाही अर्थ सरळपणें न सांगतां अप्रत्यक्ष पद्धतीनें सांगणें म्हणजेच वक्रोक्ति होय; व हीच विद्वान् लोकांची बोलण्याची तऱ्हा असते, असें त्याचें म्हणणें दिसतें. मुख सुंदर आहे असें सरळ न सांगतां तें चंद्रासारखें आहे, तें चंद्रच आहे, तें मुख कीं चंद्र असा संशय पडला, मला तो चंद्रच वाटला होता, तो चंद्राप्रमाणें कलंकित नाहीं इत्यादि प्रकारांनीं तोच भावार्थ सांगितला आहे व असे उपमा, रूपक, ससंदेह, भ्रान्तिमान्, व्यतिरेक इत्यादि अलंकार साधले आहेत. अर्थात् अशी रचना विदग्धानाच मात्र यावयाची. अडाणी लोकांना नव्हे, हें उघड आहे. सर्व अलंकारांचें सामान्य स्वरूप याप्रमाणें आहे. सरळ अर्थ अप्रत्यक्षरीत्या पण आल्हाददायक रीतीनें सांगण्याच्या तऱ्हा म्हणजेच अलंकार होत. या तऱ्हा अनंत असूं शकतात. तेव्हां अलंकारही अनंत असूं शकतील. 'अलंकारांची आजची संख्या परिपूर्ण आहे असें नाहीं. त्यांत जशी पूर्वीपासून भर पडत आली तशी आजही पडत राहणें शक्य आहे. कारण पूर्वी ज्ञात असलेला अर्थ नवीनतेनें सांगण्यामध्येही कवीचें कौशल्य आहे. आज नवीन अलंकारांची भर पडत नाहीं याचें कारण त्याकडे कोणी लक्ष देत नाहीं, एवढेंच. बोलण्याच्या किंवा अर्थव्यक्ति करण्याच्या नवीन व आल्हाददायक तऱ्हा लक्षांत घेऊन त्यांचें नामाभिधान करणें एवढेंच व्हावयाचें असतें. उत्तर, लेश, अनुज्ञा, अवज्ञा इत्यादि सापेक्षतः नवीन अलंकारांची उत्पत्तिही अशीच झालेली आहे.

१. अस्थिरा इति नैषां गुणवद्वाच्यकी स्थितिः । साहित्यदर्पण,

परि. १० श्लो. १

२. अभिधानप्रकारविशेषा एव चालंकाराः । अलंकारसर्वस्व, पृ. ८

३. उभौ एतौ अलंकारौ, तयोः पुनरलंकृतिः ।

४. वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभङ्गीभणितिरुच्यते ॥ वक्रोक्तिजीवित, १-११

५. अचंताहि त्रिविकल्पाः । तत्प्रकारा एव चालंकाराः । ध्वन्यालोक पृ. २१०

अलंकारांचें स्वरूप अधिक स्पष्ट व्हावें म्हणून जयरथानें^१ सांगितलेल्या दोन

तत्त्वांचा उल्लेख करणें आवश्यक आहे. अलंकार म्हणजे दोन विशेष . वाग्विकल्प होय हें खरें आहे. पण त्यांत पुढील दोन गुण

आवश्यक आहेत. पहिला गुणविशेष, सौंदर्यचमत्कृति अथवा हृद्यत्व हा होय. उपमा हृद्यत्वयुक्त असेल तरच ती अलंकार होऊं शकते. उपमेमध्ये सादृश्य सांगावयाचें असतें, परंतु तें एखादी वस्तु कशी आहे हें समजावून देण्याकरितां नसून तिचें सौंदर्य सांगण्याकरितां आहे. ओठ बिम्बफलासारखे आहेत असें म्हणण्यांत ते तोंडल्याइतके वाढही आहेत असें म्हणण्याचा हेतु नसतो. ते लाल आहेत एवढेंच सांगण्याचा असतो. परंतु हें सौंदर्य न सांगतां नुसतेंच साधें औपम्य दाखविलें तर तो अलंकार होणार नाही. हिंदुस्थानचा आकार त्रिकोणासारखा आहे असें म्हटल्यानें सादृश्य दाखविलें गेलें तरी उपमा अलंकार झाला नाही. घृत हेंच आयु आहे (किंवा ' आयुरंवेदम् ') म्हटल्यानें दोन गोष्टींचा अमेद दाखविला असला तरी तें रूपक किंवा अतिशयोक्त्यलंकार होऊं शकणार नाही. ही एक स्वाभाविक गोष्ट सांगितली आहे. घृत खाल्लें कीं शक्ति यावयाची व आयुष्य वाढावयाचें हा शास्त्रीय व व्यावहारिक सिद्धान्तच आहे. यांत नवीन तें काय सांगितलें ? असें काहीं तरी नवीन ही अलंकारांत लागतें; आणि हें कवीच्या डोक्यांतून निघालें पाहिजे. व्यवहारांतलें असतां कामा नये. यासच ' कविप्रतिभात्मकत्व ' असें म्हटलें आहे व जयरथानें सांगितलेला अलंकारांचा दुसरा विशेष वा तत्त्व हेंच आहे. हें तत्त्व लाविलें असतां यथासंख्य, परिकर, स्वभावोक्ति हे अलंकारच होऊं शकत नाहींत. यथासंख्य अलंकारांचा प्राण जो शब्दांचा एक विशिष्ट क्रम, परिकर अलंकारांतील विशेषणाचें साभिप्रायत्व किंवा स्वभावोक्तीमधील यथातथ्य वर्णन यांत कविप्रतिभेचा संबंध नाही. हे सारे विविध गुण कोणच्याहो लेखनास आवश्यक आहेत. ते नसले तर मात्र दोष होतो. या गुणांनीं काहीं एक विशिष्ट चारुता आली तरी ती तादृश ' कविप्रतिभात्मक ' नाही. म्हणून यास अलंकार पदवी देतां येत नाही, असें कित्येकांचें म्हणणें आहे. सारांश, रम्यत्व तर पाहिजेच; पण तें कविप्रतिभानिर्मित पाहिजे, तरच अलंकार होईल.

अलंकाराच्या विशेषांत आणखीही एका गुणाची वा दोषाची भर घातली पाहिजे

अतिशयोक्ति

असें दिसतें. तो म्हणजे अतिशयोक्ति होय. दण्डी व भामह या दोघांनींही हिची महती वर्णन केली आहे. ही सर्व अलंकारांत श्रेष्ठ आहे.^२ दुसऱ्याही अलंकारांचा ही एक मुख्य आधार आहे व हिला

१. कविप्रतिभात्मकस्य विच्छित्तिविशेषात्मकस्यालंकारत्वात् ।

—अलंकारसर्वस्व टीका-विमर्शिनी पृ. १४४

२. 'असावतिशयोक्तिः स्यादलंकारोत्तमा यथा ।' काव्यादर्श, परि. २, श्लोक २१४..

अ. का.—११

साध्या बागीशांनीं मान दिला आहे असें दण्डी म्हणतो.^१ भामह म्हणतो कीं, हीच गिकडेतिकडे वक्रोक्तिरूपानें दिसतें. तिनेच अर्थाला चारुता येते, हिच्या वांचून कोणता अलंकार शक्य आहे ? तरी कवींनीं हिजसबंधीं आस्था बाळगिली पाहिजे.^२ भामह अतिशयोक्तीसच वक्रोक्ति म्हणतो हें उघड आहे: आणि हें बहुधा खरें आहे. आपण जें कांहीं स्तुतिनिदात्मक बोलतो, त्यांत अतिशयोक्ति असल्याखेरीज आपलें बोलणें चित्ता-कर्षक किंवा परिणामकारक होऊं शकणार नाहीं. स्त्रीमुखास चंद्र किंवा कमल कल्पण्यांत, नासिकेस चांपेकळी, अप्रहस्तास कमलनाल व पायांस पंकज म्हणण्यांत, ऊरूस रम्मेची उपमा देण्यांत, दुष्ट हृदयास वज्र असें संबोधण्यांत, पुरुषांस शार्दूल म्हणून गौरविण्यांत, भाषणास प्रवाह, बाळ्यास उदधि इत्यादीं विशेषणें देण्यांत थोडीफार अतिशयोक्ति ही असतेच. परंतु ही अतिशयोक्ति आहे असें आज वाटेनासेंही झालें आहे. या अतिशयोक्तीनें संस्कृत काव्यांत अत्यंत धुडगूस घातला आहे. त्यामुळे काव्य म्हणजे कांहीं असंभाव्य, व्यावहारिक जगास सोडून केलेलें वर्णन अशी जर समजूत झाली, तर त्यांत लोकांचा दोष नसून कवींचाच आहे. अतिशयोक्ति करावी, पण तिला कांहीं मर्यादा आहेत कीं नाहीं ? एकाद्या स्त्रीची कटि सिंहाच्या कटीसारखी आहे म्हटल्यास चालेल; परंतु ती मुठीत मावण्याजोगी ('मुष्टिमेय') आहे असें म्हणण्यांत अप्रयोजकपणा नाहीं काय ? स्त्रीचे नेत्र दीर्घ असतील; पण ते कानापर्यंत पोहोंचत असत, असें म्हणण्यानें आपण तीस कुरूपता आणतो हेंही लक्षांत येऊं नये काय ? अलंकारांचा उद्देश शोभा देण्याचा आहे, वैरूप्य आणण्याचा नाहीं. याच प्रकारच्या असंभाव्य अतिशयोक्तीस कटाकून मम्मटानें पुढील गोष्टीस आक्षेप घेतला आहे:—

‘पातालमिव ते नाभिः स्तनौ क्षितिधरोपमौ ।

वेणीदण्डः पुनरयं कालिन्दीपातसंनिभः ॥—काव्यप्रकाश, उ. १०, ५८७

मम्मटानें दिलेल्या या उदाहरणांत अतिशयोक्तीचा उत्कर्ष झाला आहे. परंतु दुसरीं अशीं पुष्कळ उदाहरणें सांपडतील कीं, जीं संस्कृत वाङ्मयांत सर्वमान्य झाली असूनही आजकाल अतिशयोक्त समजली जातात.

यावरून एवढें ध्यानांत येईल कीं, अलंकारांत कृत्रिमताच फार असते, स्वाभाविकता कमी. अलंकारांचे दंडीनें जे दोन भेद केले आहेत त्यावरूनही हेंच दर्शित होतें. अलंकारांची चर्चा करितांना त्यानें प्रथम स्वभावोक्ति अलंकार हा इतरांपासून दूर काढून इतर अलंकारांची चर्चा बेगळी केली आहे. इतर अलंकारांत व हीत भेद अतिशयोक्तीचा मुख्य आहे; व म्हणूनच कांहीं साहित्यशास्त्रज्ञांनीं स्वभावोक्तीस अलंकार पदवी नाकारिली आहे.

१. ‘अलंकारान्तराणामप्येकमाहुः परायणम् ।

बागीशमहितामुक्तिमिमामतिशयाव्याम् ॥’—काव्यादर्श, परि. २, श्लो. २२०.

२. ‘सैषा सर्वैव वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते ।

यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलंकारीऽनया विना ॥’ भा. लं. परि. २. ८५

आधुनिक मराठी किंवा जुन्याही कवितेत, अलंकारांचा सापेक्ष अभाव याच कारणाकरिता असावा. बहुतेक अलंकार हे अतिशयोक्तस्वरूपाचे असल्याने व अशी अतिशयोक्ति करण्याची प्रवृत्ति अलीकडे अत्यंत कमी झाल्याने या अलंकारास जागा उरली नाही. वस्तुस्थितिदर्शन हे हल्लींच्या काव्याचे वैशिष्ट्य असल्याने अस्वाभाविक कल्पना करणे हल्लींच्या कवींकडून होत नाही. ओठ कितीही लाल असले तरी विम्बफले समजून शुक्राने त्यावर चंचुप्रहार केला, हे विधान हल्लींच्या कवींच्या हातून होणार नाही. चांदणे कितीही शुभ्र असले तरी पातळ समजून कोणी ते नसावबास घेऊ पाहील हे असंभाव्य वाटते. डोळे काळेभोर असले तरी भुंगे म्हणून कोणी फसेलसे वाटत नाही. ही व अशा-सारखी दुसरी अतिशयोक्त विधाने करणे हल्लींच्या काळी कवींसही अशक्य झाले आहे. व्यावहारिक जगाच्या बाजारांतून दूर प्रशांत अशा निराळ्याच काल्पनिक जगांत वाचकांस नेऊन सोडणे हे एक काव्याचे ध्येय असेल; तरी ते काल्पनिक जग असंभाव्य कल्पनावर मात्र उभारलेले असता कामा नये. काव्य म्हणजे सत्यास सोडूनच असले पाहिजे असे नाही. ते परिणामकारक व्हावे म्हणून कमी-अधिक वर्णन करण्याची थोडी-बहुत सबड असली, तरी वर्णनीय वस्तूच्या खऱ्या स्वरूपाचा अपलाप करिता येतो असे नाही. बरे इतकी अतिशयोक्ति करून त्या वर्णनीय वस्तूस चारुता किंवा रम्यत्व येते अशी समजूत असेल तर ते चुकीचे होईल. अतिशयोक्तीने मूळ सौंदर्याचा न्हास मात्र व्हावयाचा. एका चित्रकाराने स्त्रीच्या अवयवांच्या ठिकाणी त्यांची उमामते ठेऊन एक उपहासचित्र काढिल्याचे वाचकांस माहीत असेलच. सारांश, ही अतिशयोक्ति कृत्रिमता आणते इतकेंच नव्हे, तर उपहास्यता आणिते; तेव्हा अलंकाररचना करताना हा दोष टाळूनच कवींनी लेखन करणे आवश्यक आहे. हीच अभिरुचि अधिक चांगली ठरेल व तीसच अनुसरून आजचे कवी जात आहेत असे म्हणण्यास हरकत नाही.

अलंकारांचे स्वरूप अधिक स्पष्ट व्हावे म्हणून अलंकार या शब्दाच्या अर्थ-विकासाकडे लक्ष देणे आवश्यक आहे. अलंकाराचा व्यावहारिक अर्थ दागिने, भूषणे असा आहे. त्यांचे मुख्य काम शरीरास शोभा देण्याचे आहे. ते शरीरावर कायम राहावयाचे नसून त्यापासून ते विलग करिता येतात; ते अंगभूत नव्हेत, अंगावर वाटेल तेव्हा घालावयाचे आहेत. हेच काम काव्यशरीरासंबंधी काव्यालंकारांचे आहे अशी संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांची समजूत आहे व म्हणूनच त्यांसही अलंकार असे म्हटले आहे. ते कटकासारखे^१ आहेत, अंगदासारखे^२ आहेत असे वर्णन संस्कृत ग्रंथकार करितात. दण्डीने केलेल्या गुण व अलंकार यांच्या चौदाव्यामुळे हे वर्णन काव्यालंकारांचा गुणापासून भेद दर्शविण्याकरिता पुढील लेखकांना करणे भाग पडले आहे. गुण व अलंकार यांचेमधील भेद त्यांच्या मते पुढीलप्रमाणे आहे. गुण हे आत्म्याचे व शरीराचे अंगभूत धर्म आहेत. व्यवहारांत एकाद्या माणसांत

१. 'अङ्गाश्रितास्त्वलंकारा मन्तव्याः कटकादिवत्।' ध्वन्यालोक, उ. २, का. ७

२. विश्वनाथ-साहित्यदर्पण परि. १०, का. १-वृत्ति.

जैसे शौर्यवैर्यादि आत्म्याचे व सुंदर बांधा, गौर वर्ण, नीटस चेहरा इत्यादि शरीराचे धर्मगुण म्हटले जातात, तसेच ओज, प्रसाद, समता, माधुर्य, उदारता इत्यादि शब्दांचे व अर्थाचे धर्म हे काव्यगुण समजावयाचे. ते शब्दार्थापासून निराळे करितां येत नाहींत. व्यवहारांतही एकाद्या व्यक्तीचे उपरिनिर्दिष्ट गुण त्या व्यक्तीपासून निराळे करितां येणें अशक्य आहे. जी गोष्ट गुणांची तीच दोषांची; व जी व्यवहारांत एकाद्या व्यक्तीची तीच काव्याचीही. गुण असोत वा दोष असोत, ते शरीरापासून वा आत्म्यापासून दूर करितां येत नाहींत. परंतु अलंकारांचे बाबतींत मात्र निराळी स्थिति आहे. आंगठी, गोफ, सरी, वाकी, नथ इत्यादि व्यावहारिक दागिने जसे मजीप्रमाणें व सोईप्रमाणें शरीरावरून दूर करितां येतात, तद्वत्च उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादि अलंकार काव्यशरीरापासून दूर करितां येतात; व नुसत्या साध्या शब्दांत तीच अभिप्राय सांगतां येतो. या व्यावहारिक अलंकारांखेरीज एकाद्या व्यक्तीचे अस्तित्व संभवतें, एवढेंच नव्हे तर तिच्या ठिकाणी अनुपम सौंदर्यही असू शकतें; त्याप्रमाणें काव्यालंकारांच्या खेरीजही काव्य-व सुंदर काव्यही-असू शकेल व शकतें. म्हणूनच विश्वनाथानें यांची आवश्यकता आहेच असें नाहीं, असें स्वच्छ सांगितलें आहे.^१ असें जरी असलें तरी अलंकारांनीं काव्य-शरीरास थोडीबहुत शोभा येतेच, हें नाकबूल करणें अशक्य आहे. मूळचें सौंदर्य कितीही असलें तरी तें अलंकारांनीं वाढणार नाहीं असें नाहीं. आतां अलंकारांना किती महत्त्व द्यावयाचें व मूळच्या सौंदर्यास किती द्यावयाचें हा प्रश्न व्यक्तिनिष्ठ आहे. 'व्यक्ति तितक्या प्रकृति' या न्यायानें याबद्दल एकमत होणें कठिण आहे. जुन्या वळणाच्या लोकांना गोंडेफुलें, सरी-वाकी, बाळ्या-बुगळ्या, नथ-पेंजण अशा अलंकारांनीं युक्त अशीच बधू पसंत पडेल, तर त्यांत नवल करण्याजोगें कांहीं नाहीं; उलट नव्या मंडळीस हातांत नुसते बिलवर, गळ्यांत एकच एकदाणी व नाकांत नुसताच चमकी असणें आवडेल; अथवा जुन्यांत कोणी जुनी नवी अशी पद्धति स्वीकारील. कसेही असलें तरी अलंकारांनीं शरीरास शोभा प्राप्त होते ही गोष्ट निर्विवाद आहे. देश-काल-रुचि-भिन्नत्वे अलंकारांची संख्या, त्यांचें स्वरूप व उपयोग यांमध्ये फरक पडणें साहजिक, किंबहुना आवश्यक असलें तरी, अलंकारांची अनवश्यकता सिद्ध होत नाहीं, किंवा शोभादायकताही नाकबूल करितां येत नाहीं. कलेचें मुख्य ध्येय सौंदर्यसमीक्षा हेंच असल्यानें अंतरंगाप्रमाणें बहिरंगाकडे लक्ष पुरविणें तिला भाग आहे. या दृष्टीनें काव्याच्या बहिरंगासच शोभा देणारे जे हे अलंकार त्यांचाही विचार व अभ्यास करणें कमप्राप्त आहे. आतां अलंकारपरिधानाच्या हासैमुखें मानसिक किंवा अंतस्त्व सौंदर्याची वाण आपण व्यवहारांत अनुमित करितों, तशी काव्यप्रांतांतही केल्यास वावणें होणार नाहीं हें खरें आहे. पुष्कळ वेळां अलंकारांनीं नटलेली कवितारमणी अज्ञ जनांस दिपवून टाकील आणि तीसच ते सौंदर्याची उच्च पदवी अर्पण करितील; परंतु खऱ्या सहृदयास शारीरिक सौंदर्यापेक्षां मानसिक सौंदर्य जसे अधिक मोहील व

१ 'अस्थिरा इति नैषां (अलङ्काराणां) आवश्यकी स्थितिः।' साहित्यदर्पण,

प्रसंगविशेषी फाजिल नटवेपणाची किंवा अलंकारांची चीडच येईल, तशी गोष्ट काव्या-मध्येही होईल. यास्तव उत्तम उपाय म्हणजे सदभिरुचीस अनुरून असाच या अलंकारांचा उपयोग करणे हा होय. ते डोळ्यावर न येतां त्यांनीं शोभा मात्र यावी, ते पेलण्याकरितां शरीराचे हाल केव्हाही होतां कामा नयेत. व्यवहारांत काय किंवा काव्यांत काय, कृत्रिमता केव्हाही अनुचितच होय. काव्य म्हणजे उत्कट भावनांचा उद्रेक असेल तर अलंकारांच्या कृतिमतेस कोठेंच वाव नाही. पण एक तर काव्य म्हणजे उत्कट भावनांचा अनिवार्य उद्रेक नाही; व दुसरे काव्यांत जितकी नैसर्गिकता तितकीच कलाही अंतर्भूत झाली आहे. म्हणून कांहींशा कृत्रिमतेस काव्यांतही स्थान आहेच. व्यवहारांतही मनांत येईल तसे बोलणे व चालणे असे स्वाभाविक असले तरी पुष्कळ वेळां रानटीपणाचें समजलें जातें, तसेंच मनमोकळे व अकृत्रिमतेनें वागणारे लोकही सदभिरुचीस आवश्यक अशा तऱ्हेचा कृत्रिम शिष्टाचार पाळतातच कीं नाही ? त्यामुळे एकमेकांमधील व्यवहारांतील गोडी जात नाहीच; उलट त्यास एक प्रकारची मधुर शोभाच येते. असे असल्यानें साध्याही अलंकारांची कृत्रिमता ज्या काव्यास सोसणार नाही, तें काव्य अजून संस्कृतीच्या बाल्यावस्थेतच आहे असें म्हटलें पाहिजे. उलटपक्षीं सर्व शरीरावर दागिने घालून तें झाकून टाकावयाचेंच पण आंतील सुंदर हृदयाचा व आत्म्याचा मागमूसही लागूं यावयाचा नाही, हेंही इष्ट नव्हे. एक वेळ अलंकाराचा अभाव पुरवला पण त्याचें भरणच प्रदर्शन नको असेंच कोणाही सहृदयास वाटेल. याप्रमाणें अलंकारांची उपयुक्तता व आवश्यकता यांच्या मर्यादांचें विवेचन झालें.

वस्तुतः काव्यालंकारांस काव्यशरीराहून निराळे मानितां येणार नाही. कोणतेही अलंकार कीं विभ्रम ? अलंकार ध्या, मग ते शुद्ध असोत, कीं मिश्र असोत, शब्दार्थाचे बनलेले असतात. मार्गेच उल्लेखिलेले उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादि अलंकार हे शब्दार्थांचेच झालेले आहेत; आणि शब्दार्थ म्हणजे तर काव्याचें शरीर होत. अलंकार म्हटले कीं, ते शब्दार्थरूपी काव्यशरीरापासून निराळे इवेत. ते तसे शरीरापासून सुटे असतील तरच त्यांस अलंकार असें म्हणतां येईल. परंतु काव्यालंकारांस या शब्दार्थ-शरीरापासून केव्हाही सुटे ठेवितां येणार नाही. व्यावहारिक अलंकारांस शरीरापासून निराळें असें अस्तित्व असतें, तें यांस देतां येत नाही. कारण कोणचेही काव्यालंकार ध्या, ते शब्दार्थांचेच बनलेले असतात. याप्रमाणें काव्याचें शरीर असें शब्दार्थ, तसेंच अलंकारांचें शरीरही शब्दार्थच. अर्थात् एवढ्यानेंच त्यांचें व काव्यतत्त्वाचें ऐक्य होणार नाही, हें लक्षांत ठेवणें जरूर आहे. परंतु यामुळे अलंकारांसच काव्यात्म्याचें महत्त्व देणारी कांहीं मंडळी निघावी हें साहजिक आहे. ज्यांस आपण काव्यालंकार असें म्हणतो, ते काव्यशरीरापासून निराळे करितां येत नसल्यानें, त्या काव्यशरीरांतच त्यांची सोय लावून देणें भाग आहे व ती व्यवस्था कदाचित् पुढीलप्रमाणें लावितां येईल. संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांचीच अभिमत अशी उपमा घेऊन बोळावयाचें झाल्यास काव्यालंकार हे कवितारमणीच्या सौंदर्यास शोभा

आणणारे ललितविभ्रमच होत. अग्रहस्तांची सुंदर मोडणी, नेत्रकटाक्ष, मानेचा मुरडा, ओठांची सुललित व अर्थपूर्ण हालचाल, उठण्याबसण्यांतील लालित्य, चालण्यांतही व्यक्त होणारी ऐट या गोष्टी जशा शरीरापासून निराळ्या नसूनही, त्यामध्ये सहज नसतात, पण तरीही शोभादायक असतात, तसेच काव्यालंकारही आहेत. तेही शब्दार्थरूपी काव्यशरीरापासून पृथक् करितां येणें शक्य नाहीं. तथापि साध्या वचनांत ते सांपडतील असें नाहीं. एकाद्या साध्या भोळ्या स्त्रीमध्ये तिच्या शरीराच्या आधारेनेच असणारेही ललितविभ्रम न सांपडणें जसें शक्य आहे, तसेंच साध्या काव्याचेही. साध्याच रमणींना हे ललितविभ्रम अवगत असतील असें नाहीं. तसेंच साध्यांच्याच काव्यांत हे अलंकार किंवा विभ्रम असतील असें नाहीं. जो गोष्ट दागिन्यांची तीच या विभ्रमांची. ते जसे शोभादायक तसे हेही शोभादायक आहेत; ते जसे अस्थिर म्हणजे कायमचे नव्हेत, तसेच विभ्रमही आहेत; किंबहुना अधिकच तसे आहेत. ते जसे केव्हां शरीरावर दिसतील, केव्हां न दिसतील, तसे हेही दिसतील वा न दिसतील. सारांश, आजपर्यंत अलंकारांचीं जीं वर्णनें संस्कृत ग्रंथकारांनीं केलीं आहेत तीं सारीं या विभ्रमांस लागू पडतील. फरक एवढाच कीं, दागिन्यांना शरीराखेरीजही जें एक स्वतंत्र अस्तित्व असू शकतें, तसें यांचें नाहीं. दागिन्यांचें उपादानकारण शरीर नसून सोनें, चांदी वा मोती अशासारख्या स्वतंत्र वस्तू असतात. पण या विभ्रमांची गोष्ट निराळी आहे. त्यांचें उपादान म्हणा, आधार म्हणा, स्वतः शरीराचें असतें. आज ज्यांस आपण काव्यालंकार म्हणतो ते, काव्यशरीर जे शब्दार्थ, त्यांपासून दूर करितां येत नाहींत. शब्दार्थच त्यांचें उपादान आहेत. याप्रमाणें अलंकारांस विभ्रम म्हणणेंच योग्य होईल. यांत नुसता नांवाचाच फरक आहे असें नाहीं तर कल्पनेचाही आहे. अलंकारांचें परकीयत्व वा बाह्यत्व जाऊन त्यांस शरीरांतर्गतत्व किंवा काव्यस्वकीयत्व येतें. आनन्दवर्धनाचार्यांनीं त्यांस एकदां जें बाह्यत्व दिलें व तसें करिताना जो कमीपणा त्यांस दिला, तो थोड्याबहुत अंशानें तरी या दृष्टीनें कमी होईल व अलंकारांस आपल्या काव्यांत जें महत्त्व आलें, त्याचें थोडेंसें समर्थन होईल असें वाटतें. अर्थात् गुणांइतकें महत्त्व या विभ्रमांस नाहींच. अलंकारांच्या अतिरेकासंबंधानें जें मागे सांगितलें तेंच या विभ्रमांसंबंधानें खरें आहे. व अलंकारांकडे पाहण्याच्या या एका नवीन दृष्टीनें त्यांचें महत्त्व थोडेंसें वाढलें तरी एकंदर काव्यांगांमध्ये पदवी फारशी वाढली असें नाहीं. गुणांचें महत्त्व त्यांस कधींच यावयाचें नाहीं. ५

येथवर अलंकारांच्या सामान्य स्वरूपाविषयी चर्चा झाली. आतां त्यांच्या विशेष

स्वरूपाकडे वळूं. काव्यशरीरामध्ये शब्द व अर्थ दोन्ही

अलंकार-भेद

येतात, व अलंकार हे शरीरावर घालावयाचे अशी कल्पना

असल्यानें अलंकारांची साहजिकच पुढीलप्रमाणें विभागणी झाली. पहिले शुद्ध शब्द-
लंकार, दुसरे शुद्ध अर्थालंकार, व तिसरे मिश्र शब्दार्थालंकार. शब्दापेक्षां अर्थाला सापेक्ष
महत्त्व असल्यानें त्याचीच चर्चा अधिक विस्तृत प्रमाणावर झाली आहे. बहुतेक ग्रंथकारांनीं
शब्दालंकारांचा प्रबंध फार थोडक्यांत आटपला आहे. अर्थालंकारांची संख्या शें सवाशेपर्यंत

गेली असता शब्दालंकारांची संख्या मात्र सात आठवर जाऊं नये हें याचेंच निदर्शक आहे. आणि शब्दालंकारांकडे झालेलें हें दुर्लक्ष्य स्वाभाविक व योग्यही आहे. शब्द हे काव्यशरीराचें अत्यंत स्थूल असें रूप असल्यानें सहृदयास त्यांत फारशी मौज वाटत नाही हें ह्याचें कारण आहे. सहृदयाची किंवा सदभिरुचितपन्न व्यक्तीची प्रवृत्ति जडापासून चेतनाकडे, स्थूल किंवा ढोबळ जें आहे त्यापासून सूक्ष्म व अप्रत्यक्ष गोष्टीकडे असते. म्हणूनच शब्दांस जीव आणणारा व त्यापेक्षा सूक्ष्म असा जो अर्थ त्याकडेच त्याचें लक्ष वेधलें तर तें आश्चर्यकारक नाही.

या तीन प्रकारांमधील भेद स्पष्ट दाखविणें जरूर आहे. शुद्ध शब्दालंकारांत जें रम्यत्व

किंवा वैचित्र्य असतें तें फक्त शब्दांवरच अवलंबून असतें.
शब्दालंकार

त्या विशिष्ट शब्दाएवजीं त्या ठिकाणीं त्याच अर्थाचे जर दुसरे शब्द घातले तर तें रम्यत्व वा वैचित्र्य नाहीसें होतें, व त्यामुळें तेथला अलंकारही नाहीसा होतो. केवळ शब्दांवर अवलंबून असल्यानें अशा अलंकारांस शब्दालंकार म्हणतात. उदाहरणार्थ:—

स्वर्गाय तुझ्या आलापानें । गा कविहृदयीं मंजुळ गाणें ॥

या ओळींत यमक हा शब्दालंकार आहे. येथें 'गाणें' या शब्दाएवजीं 'गीत' हा त्याच अर्थाचा दुसरा शब्द घातला असता तर यमक झालें नसतें. त्याप्रमाणेंच,

गगनांत शशी निशीं प्रकाशे ।

या चरणांत 'श' चा अनुप्रास साधला आहे. त्या चरणाएवजीं 'व्योमीं रात्रीं चंद्र विराजे' असा त्याच अर्थी शब्दप्रयोग केल्यास अनुप्रास नाहीसा होईल. हीच गोष्ट पुरस्कृतवदाभास किंवा चित्रबंधासंबंधीही आहे.

शुद्ध अर्थालंकार हे आपल्या वैचित्र्याकरितां विशिष्ट शब्दांवर अवलंबून नसतात.

अर्थालंकार त्याच अर्थीं दुसरे शब्द घातले तरी चालतील. मुख्यकमल

म्हटलें काय किंवा मुखसरोज म्हटलें काय, मुखचंद्र म्हटलें काय किंवा मुखेन्दु म्हटलें काय, त्यामुळें होणारें रूपक किंवा त्यास आधारभूत औपम्य नाहीसें होत नाही. परंतु जेव्हां अर्थालंकार आपल्या वैचित्र्याकरितां शब्दांवर अवलंबून असतो, तेव्हां मिश्र प्रकार होतो. छेकापन्हुति, समासोक्ति, व्याजस्तुति, व इतर श्लिष्ट अलंकार असेच मिश्र असतात. रामजोशाची लावणी छेकापन्हुतीकरितां प्रसिद्धच आहे. त्यांपैकी 'अंबरगत परि पयोधरातें' या ओळीमधील अंबर व पयोधर हे शब्द काढिले असतां व त्यांएवजीं आकाश व जलद हे शब्द घातल्यास श्लेष नाहीसा होऊन अपन्हुतीही अशक्य होऊन बसेल. 'विद्वन्मानसहंस.' या परंपरितरूपकांतही मानस या शब्दाएवजीं दुसरा शब्द घातला तर हंसाचा संबंध लागणें कठीण होऊन रूपक अशक्य होईल. अशा ठिकाणीं हा अलंकार मिश्र होतो. पुष्कळ वेळां अर्थालंकार व शब्दालंकार एकाच श्लोकांत पण परस्पर निरपेक्ष असे असतात त्यांस मिश्र म्हणण्याचें कारण नाही. यमकानुप्रास हे अर्थालंकारांच्या फारसे आढ येऊं शकत नाहीत. ते असले तरी

हरकत नाही; नसले तरी त्यांचाचून अर्थालंकार अडून राहतो असे नाही. याप्रमाणे हे अलंकारांचे बाह्यांगवरून वर्गीकरण झाले.

शब्दालंकाराविषयीची अधिक चर्चा येथे न करितां अर्थालंकारांच्या विभाग-
व्यवस्थेकडे आधी वळणे बरे. अर्थालंकारांचे निरीक्षण
साम्य व विरोध केल्यास असे दिसून येईल की, बऱ्याचशा अलंकारांच्या
मुळाशी साम्य किंवा विरोध आहे. उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, उपमेयोपमा, अनन्वय,
ससंदेह, भ्रान्तिमान, अपन्हृति, समासोक्ति, अप्रस्तुतप्रशंसा, अतिशयोक्ति, स्मरण, सम,
सामान्य, तद्गुण, मीलित, निदर्शना इत्यादि अनेक अलंकार प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे
सादृश्यावर आधारलेले आहेत. उलटपक्षी विरोध, विषम, असंगति, विभावना, विशेषोक्ति,
विशेष, अतद्गुण, लेश, तिरस्कार, अनुज्ञा, अवज्ञा, उल्लास, विषादन, प्रत्यनीक, प्रतीप,
विचित्र, अधिक इत्यादि अलंकार प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे विरोधावर उभारलेले आहेत.
अर्थाच्या दोन्हीतही न येणारे असे काही अलंकार आहेत. परंतु वर निर्दिष्ट केलेले दोन संघ
अधिक व्यापक व महत्त्वाचे आहेत. इतक्या विविध अलंकारांस जन्म देणाऱ्या या
दोन्ही गोष्टींविषयी जरासा अधिक खोल विचार करणे आवश्यक आहे. या दोन्ही
गोष्टींनीं अलंकारांत इतकी भर पडण्याचे कारण आपल्यास मनुष्यस्वभावांतच पाहिले
पाहिजे. कोणतीही नवीन गोष्ट आपण पाहिली की ती कशासारखी आहे किंवा
कशासारखी नाही हेच आपण प्रथमतः लक्षांत घेतो. नवीन गोष्ट कशी आहे हे नीट
लक्षांत रहावे म्हणून आपण ती आपल्यास माहित असलेल्या एकाद्या गोष्टीसारखी
आहे काय असे पाहतो व त्या गोष्टीशी ती संबद्ध करितो. परंतु त्याच वेळी ती आणि
ही यांचा घोंटाळा होऊं नये म्हणून त्यामधला विरोधही ध्यानांत घेतो. साम्य व
विरोध हे याप्रमाणे आपल्या स्मरणशक्तीचे दोन निरनिराळे खटके आहेत. म्हणूनच सर्व
ज्ञान तुलनात्मक आहे असे म्हणतात, व तुलना हे ज्ञानाचे प्रमाण वा साधन समजले
गेलें आहे. काव्याचे ध्येय सृष्टीतील पदार्थांचे सौंदर्यसमीक्षण हे असल्याने ते करितांना
व दुसऱ्यास समजावून सांगतांना आपल्यास या तुलनात्मक पद्धतीचा फार उपयोग
होतो. वेदासारख्या अगदी जुन्या ग्रंथांतही या उपमा अलंकारांचे अस्तित्व दिसून येते;
इतकेंच नव्हे तर कोणत्याही वाक्यांत हा अलंकार सांपडणार नाही असे होणार नाही.
अगदी जंगली लोकांतही हिचे अस्तित्व कदाचित् दिसून येईल, पण साधारणपणे लोक-
गीतें ज्या समाजांत तयार होऊं लागतात, त्यांच्या त्या वाक्यांत हिचे अस्तित्व दिसून
येते. उदाहरणार्थ, एका कोळ्याच्या ताडांतील पुढील ओळी पहा. तो आपल्या प्रियेचे
वर्णन करीत आहे.

आलिस माझ्या ध्येना । आलिस माझ्या ध्येना । आलिस माझ्या ध्येना ।

जसं ओतित्व कांचेचं भांड तसा नमुनाSS । जी जी ॥

येथेही आपल्या प्रियेच्या सौंदर्याचे यथार्थ वर्णन करण्याची उत्कट इच्छाच दिसून येते
व ती त्या कोळ्याने पाहिलेल्या सदस अशा वस्तूच्या आधारें व्यक्त झाली आहे. ओंतीव

भाष्याची सफाई, व बांधेसूदपणा त्यास सांगावयाचा आहे. सारांश, औपम्य किंवा साम्य, कोणत्याही लेखनांत विशेषतः काव्यवाक्यांत एक महत्त्वाचें साधन होतें. भरतानें सांगितलेल्या चारच अलंकारांत उपमेचा अन्तर्भाव झाला आहे, हेंही उचितच आहे.

उपमेच्या प्रयोजनासंबंधी विचार येथें प्रस्तुत होईल. उपमा हा एक अलंकार आहे व वर सांगितल्याप्रमाणें उपमान हें ज्ञानाचें प्रमाण उपमेचें प्रयोजन आहे असेही कित्येकांचें मत आहे. यामुळें उपमेचें द्विविध प्रयोजन संभवतें. एक वाक्यार्थास अलंकृत करावयाचें व दुसरें वाक्यार्थाचें यथार्थ ज्ञान किंवा स्पष्टीकरण करावयाचें. उपमेचा अलंकार म्हणून विचार करीत असतांना पहिलेंच प्रयोजन अधिक संमत असतें हें निराळें सांगावयास नको. हिंदुस्थानचा आकार त्रिकोणासारखा आहे असें म्हटल्यानें वाक्यार्थाचें स्पष्टीकरण झालें तरी त्यास चातुर्व्युह आलें असें कोणी म्हणणार नाही. असें असलें तरी वाक्यार्थास शोभा आणतांना तो वाक्यार्थ जर स्पष्टपणें कळला नाही तर उपमा फुकटच जाईल. उलटपक्षीं ज्ञानेश्वरादि कवींचा उपमेचा आश्रय करण्यांत मुख्य हेतु मूळ वाक्यार्थाच्या स्पष्टीकरणाचाच असला तरी त्यांच्या उपमा काव्यमय झाल्या आहेतच. उपमेचें प्रयोजन याप्रमाणें स्वतंत्रपणें केवळ एकच असतें असें नाही. शोभादायकत्वाबरोबर स्पष्टीकरण हेंही आलेंच पाहिजे. अर्थात् भर पहिल्यावर, दुसऱ्यावर नव्हे.

वाक्यार्थास किंवा वर्ण्य वस्तूस येणारी ही शोभा कशावर अवलंबून आहे, हा यापुढील प्रश्न होय. वस्तूस उपमान म्हणून जें आपण सादृश्यं सुन्दरम् ! सांगतो त्यातील सौंदर्याशी तुलना झाल्यामुळें ती येते काय ? उदाहरणार्थ, मुखाचें कमळाबरोबर किंवा चंद्राबरोबर साम्य दर्शवून मुखामध्यें त्याचें सौन्दर्य आहे असें म्हटल्यानें मूळ वस्तूस म्हणजे मुखास शोभा आली काय ? जगन्नाथानें ' सादृश्यं सुन्दरं वाक्यार्थोपस्कारकं उपमालकृतिः ' असें जें म्हटलें आहे तें दोन सुंदर वस्तूंमधील साम्यासच उद्देशून म्हटलें आहे काय ? वस्तूंत असलेलें सौन्दर्य स्पष्ट करून सांगणें हेंच उपमालंकाराचें कार्य आहे असें नाही. ज्या वस्तूंत सौन्दर्य नाही किंवा अत्यंत कमी आहे अशा वस्तू यामुळें उपमेय व्हावयाच्याच नाहीत. हालाहलाप्रमाणें असणारें दुष्टाचें हृदय कोणतें सौंदर्य दाखवूं शकणार ? लाखों विषारी सुया टोंचल्याप्रमाणें असणारें दुःख सुंदर किंवा चांगलें कोण म्हणूं शकणार ? तरीही या वस्तू उपमेय झाल्याच आहेत. तेव्हां उपमेमुळें येणारी शोभा वस्तुगत सौन्दर्यामुळेच नसून दोन वस्तूंमध्ये असणाऱ्या सादृश्याच्या प्रमाणावरही अवलंबून आहे असें म्हणावें लागतें. दोन वस्तूंमधील सादृश्य ज्या प्रमाणांत अधिक असेल त्या प्रमाणांत तें अधिक सुंदर ठरतें असाही एक नियम सर्वसाधारणपणें खरा ठरतो. आणि त्याही किंबहुना त्याच अर्थानें जगन्नाथानें ' सुन्दरं सादृश्यं ' हे शब्द उपयोगिले असावेत. असें असल्यानें

उपमेचे दण्डीने सांगितलेले व भामहाने उल्लेखिलेले तीन प्रकार औपम्याचे होत नसून त्याच्या उपयोगाचे प्रकार होत, असेच म्हटलें पाहिजे. ते म्हणजे निन्दा, प्रशंसा व आचिख्यासा. वस्तुतः निन्दा किंवा प्रशंसा या दोहोंतही उपमेचें सार नसून तें त्या वर्ण्य वस्तूचें उपमानाशीं असलेलें सादृश्यच शक्य तितक्या उत्कटपणें सांगण्यांत म्हणजे नुसत्या आचिख्यासेतच आहे असें दिसतें. अर्थात् सौन्दर्याकडेच काव्याचा ओढा असल्यानें उपमेयाची स्तुति हीच अनेक किंवा बहुतेक ठिकाणीं प्रतीत होते हें निराळें.

स्तुतिवाचक उपमा किंवा त्यावर आधारलेल्या इतर अलंकारांतही हें सादृश्य शक्य इतर कांहीं अलंकारांचें मूळ तितकें अधिक दाखविण्याकडेच प्रवृत्ति दिसून येते. 'मुख चंद्रासारखें आहे' एवढेंच म्हटल्यानें मनाचें समाधान होत नाहीं. 'मुख जणू काय चंद्रच आहे,' असें आपण म्हणतो. यांत आपण थोडेसें पुढें गेलों. उपमेची उत्प्रेक्षा झाली. तेवढ्यानें समाधान न झालें तर 'तें मुखचंद्रच आहे' असें आपण म्हणतो. उत्प्रेक्षेनें 'जणू काय' हे शब्द घालून आपण जी अनिश्चित वृत्ति दर्शविली होती ती जाऊन त्या जागीं अधिक निश्चितता आली. मुखचंद्र यांचा अमेद झाला. याही पुढें जाऊन 'नुसर्ती एकच आहेत' यापेक्षां दोन्हीमध्ये घोंटाळा होण्याची अगदीं वेळ आली होती असें म्हणण्यानें सादृश्य अधिक चमत्कृतिजनक वाटतें. 'हें मुख आहे कीं चंद्र आहे' असें म्हणतांच ससंदेह अलंकार होतो. परंतु एवढ्यानेंही समाधान होत नाहीं. 'फसण्याची वेळ आली होती एवढेंच नव्हे, तर प्रत्यक्ष फसलोंही होतो; त्या मुखास मी चंद्रच समजलों;' असें म्हणण्यानें अधिक परिणाम होतो. हा भ्रान्तिमान् अलंकार झाला. शेवटीं मुखास मुख म्हणण्याचेंही आपण साफ नाकारतो, व 'हा चंद्र आला' असें वर्णन करितों त्या वेळीं अतिशयोक्ति अलंकार होतो. यानेंही बरें न वाटतां 'मुखास मुख म्हणणें आपल्यास बिलकूल पसंत नाहीं' अशा अर्थानेंच जणू कांहीं 'हें मुख नव्हे, चंद्र आहे,' असें एकाचा जोराचा निषेध व दुसऱ्याचें जोराचें विधान आपण करितों, तेव्हां अपन्हृति अलंकार होतो. मुखाचें सौन्दर्य अजूनही आपणांस नीट दाखवितां आलें नाहीं, असें वाटून 'मुख चंद्रासारखें आहेच पण मुखांत आणखी कांहीं आहे, चंद्रांत कांहीं कमी आहे' असें आपण सांगतो. 'मुखावर डाग नाहींत, चंद्रावर आहेत. मुख सदा पूर्ण वाटोळें असतें, चंद्र नसतो,' असेंही आपण सांगतो. हा व्यतिरेक अलंकार झाला. पण मनाची धांव अप्रतिहत आहे, त्याचें समाधान होत नाहीं. दोनच गोष्टी एकमेकांसारख्या आहेत. 'मुख चंद्रासारखें आहे, व चंद्र मुखासारखा इतर कोणतांच गोष्ट इतकी त्यासारखी होणार नाहीं,' असें जेव्हां आपण सांगतो तेव्हां उपमेयोपमा अलंकार होतो. अखेर त्यावरही न भागून त्या मुखास अगदीं तितकें सारखें कांहींच नसल्यानें 'तें मुख त्याच मुखासारखें' असें सांगतो तेव्हां अनन्वय होतो. याप्रमाणें एकाच साम्य या वस्तूची यथार्थ कल्पना देतां याची म्हणूनच या इतक्या अलंकारांचा जन्म आहे हें दिसून येईल.

औपम्याचा उपयोग असलेलें सौन्दर्य समजावून सांगण्याकडे बसा होतो तसाच नसलेलें सौन्दर्यही एकाद्या वस्तूवर लादण्यांत होतो. मार्गे अतिशयोक्ति सांगितलेल्या अनेक उदाहरणांवरून असें दिसून येईल कीं.

जेथें अतिशयोक्तीचा भाग बराच आहे तेथें पुष्कळ वेळां हें सौंदर्य कविनिर्मित असतें, स्वाभाविक नव्हे. तद्गुण, मीलित, सामान्य इत्यादि औपम्यमूल अलंकारांत सौन्दर्य समजावून सांगण्यापेक्षां सौन्दर्य बाहेरून लादण्याकडेच त्यांचा उपयोग व्हावयाचा. नुसतें आपल्यास प्रतीत झालेलें सौन्दर्य उपमानानें दुसऱ्यांस यथार्थपणें समजावून सांगण्याचें कार्य कवि करीत नाहीं. वर्ण्य वस्तु स्वतःस प्रिय असल्यानें ती दुसऱ्यास जितक्या उठावदार रीतीनें कळेल तितकें बरें असें कवीस वाटतें; म्हणून तो अतिशयोक्तीचा अतिशयित उपयोग करितो. यामुळे अस्वाभाविकता येण्याचा फार संभव असतो; काव्य वस्तुस्थितीस सोडून होतें, साम्यही कमी होतेंच. अर्थात् या अलंकारांचा मुख्य आधारही जातोच. सहृदयासही ही अतिशयोक्ति उद्वेगकारक होते. कारण अनेक वेळां ही अतिशयोक्ति प्रामाणिक नसते. आपल्या प्रियेचें मुख खरोखरच चंद्रासारखें आहे असें प्रियकरास वाटेल; परंतु तिची कटि मुठींत मावण्याजोगी आहे असें त्यासही वाटणार नाहीं. पहिली अतिशयोक्ति प्रामाणिक होईल, दुसरी अप्रामाणिक आहे, म्हणून अक्षम्यही आहे. काव्यामध्ये पहिली खपेल किंबहुना साजूनही दिसेल; दुसरीनें उद्वेग उत्पन्न होईल. म्हणून अशी अतिशयोक्ति सहसा नवीन कवीनें तरी करूं नये हें बरें.

परंतु औपम्याचा उपयोग उपमेय व उपमान यांच्यामध्ये असणाऱ्या सौंदर्य-साम्याची प्रतीति करून देण्याकरितांच होतो असें नव्हे. गूढार्थयुक्ति कांहीं तरी गूढार्थ कांहीं तरी चमत्कारिक तऱ्हेनें वर्णन करावयाचा असतो, तेव्हां औपम्याचा उपयोग करून घेण्यांत येतो. उदाहरणार्थ व्याजोक्तीचें पुढील उदाहरण पहाः--

मार्गी विलोकुनि हरीप्रति सत्यभामा

आली समक्षहि धरी अनुरागसीमा ।

रोमांच कंप जंव सूचविती तयातें

तें ते प्रणाम करुनी लपवीच त्यातें ॥

येथे रोमांचाची साधारण क्रिया या अलंकारास आधारभूत झालेली आहे. परंतु अलंकाराचा मुख्य जोर या साधारण्यावर नसून सत्यभामेनें आपला मनोभाव चतुरतेनें लपविला या गोष्टीवर आहे. व्याजस्तुति किंवा छेकापन्हुतीत देखील औपम्याचा असाच उपयोग केला जातो. परंतु या अलंकारांत बहुधा श्लेषाचा उपयोग करून घेतलेला असतो. छेकापन्हुतीचें प्रसिद्ध उदाहरण बी रामजोशाची लावणी तिचा उल्लेख वर केलाच आहे. त्यांतील कांहीं ओळी उद्धृत केल्यास वरील विधान पटेल.

वांकडी दिसे परि बहिर निर्मळा । ती काय राधिका ? नव्हे, इंडुची कळा ।

अधरचुंबिनी वंशसंभवा लालसमधुरध्वनि, । अवडते फारच हृदयांतुनी ।

वृषभानूची सुता ? नव्हे, रे ! मुरली मनमोहिनी ॥

यांत वंशसंभवा यांत शब्दश्लेष असून वांकडी, निर्मल, अधरचुंबिनी इत्यादि विशेषणांत किंबहुना त्यावांचून हा अलंकार होताच ना, तरीही हेतु औपम्यदर्शन नसून एक चमत्कृतिजनक वर्णन करणें एवढाच आहे. व्याजस्तुति अलंकाराचीही हीच गोष्ट आहे. यांत वरून स्तुति व आंतून निंदा, किंवा आंतून स्तुति, वरून निंदा असा प्रकार असतो.^१ परंतु यांतही श्लेषावरच व त्यामुळें उत्पन्न झालेल्या औपम्यावरच बराच भार असतो. पुढील उदाहरण पहा:—

कशास मजला उगाच भलती उठाठेव ही
स्वभाव पडला परी, न धरवे मुळी मौनही ।
घरोघरिं, वनोवनीं तशि दिगन्तरालांतही
पिशापरि तुझी सदा फिरत, वल्लभा, कीर्तिही ॥

या उदाहरणांत कीर्तिला साधारण अशा जागा पाहून त्या ठिकाणीं तुझी वल्लभा फिरते आहे असें म्हटल्यानें प्रथमदर्शनीं निन्दार्थाचा बोध होतो. पण ती वल्लभा कीर्ती आहे हें समजल्यावर स्तुति प्रतीत होते. येथें या गूढार्थाच्या प्रकाशनासच मुख्य महत्त्व आहे. याप्रमाणें औपम्याचा उपयोग झाला खरा, परंतु तें मुख्य नव्हे. गूढार्थप्रतीतीच मुख्य आहे. म्हणूनच रच्येकानें आपल्या अलंकारसर्वस्वांत या वर सांगितलेल्या तीन व त्यां-बरोबर सूक्ष्म याही अलंकाराची गणना गूढार्थप्रतीतिमूल या अलंकारांत केली आहे.

इतर कांहीं वेळां औपम्याचा उपयोग जगांतील मानवांचे व्यवहार किंवा स्वभाव-

विशेष अप्रत्यक्षपणें वर्णन करण्याकरितां केला जातो.

अप्रत्यक्षवर्णन

अप्रस्तुतप्रशंसा, किंवा समासोक्ति अलंकार अशा प्रकारचीं

उदाहरणें आहेत. यांतील मौज अप्रत्यक्षवर्णनांतच आहे. कोणतीही गोष्ट प्रत्यक्षपणें सांगण्यापेक्षां अप्रत्यक्षपणें नुसती सुचविण्यांतच काव्य किंवा रसिकता असते. सर्व अन्योक्ति या अशाच प्रकारच्या असतात. कोकिळ, आम्र, बाभूळ, भ्रमर, चातक, इत्यादींवर लिहिल्या गेलेल्या अन्योक्ति या जगांतील विशिष्ट तऱ्हेच्या लोकांवर किंवा लोक-व्यवहारांवर टीका म्हणूनच लिहिलेल्या असतात. पिंजऱ्यांतील शुक हा परतंत्र मनुष्य

१. रा. रा. लेलेशास्त्री यांच्या ‘अलंकारप्रकाश’त किंवा समर्थ यांच्या ‘साहित्य-चंद्रिके’त दिलेलीं उदाहरणें या अलंकाराचीं निदर्शक नाहींत. लेलेशास्त्री यांनीं दिलेलें शेवटचें उदाहरण तेवढें व्याजस्तुतीचें आहे. नुसत्या विपरीतलक्षणेनें येणारा विरुद्धार्थ व्याजस्तुतीचें उदाहरण होऊं शकत नाहीं. त्यांत श्लेषाची जरूरी असून प्रथमवाचनास स्तुति किंवा निन्दा एकच प्रतीत होऊन, नंतर विचारान्तीं निन्दा किंवा स्तुति प्रतीत झाली पाहिजे. ‘आपण फार शहाणे आहांत’ या वाक्यांत प्रथमदर्शनींच निन्दार्थ प्रतीत होतो. कारण अशी विपरीतलक्षणात्मक रचना फार रूढ झाल्यामुळे त्यांत गूढता राहिली नाहीं. शब्द वा अर्थ श्लिष्ट असल्यासच हा अलंकार होईल. बरील उदा-हरणास श्लेष कोणीही म्हणणार नाहीं.

किंवा देशच असतो; अवेळीं ओरडणारा किंवा बहिऱ्यापुढें गाणारा कोकिल म्हणजे अकाली व अरासिकांसमोर आपल्या कलाकौशल्याचें प्रदर्शन करणारा कलावानच होय. खूप पाऊस पडूनही पाण्याचा थेंबही तोंडांत न पडलेल्या चातकाचें नशीब एकाद्या अभागी माणसाचेंच होय. शेंपूट असलेले सारेच प्राणी घोडे असें समजलें जातें असा राजाचा तबेला म्हणजे त्याच्या अंदाधुंदी कारभाराचेंच चित्र नव्हे काय ? या अलंकाराचें क्षेत्र अत्यंत विस्तृत झालें आहे. अलीकडे जी गूढकाव्य रचना होत आहे ती या अलंकाराचें एक मोठेंच उदाहरण आहे. 'सुग्धकलिका' म्हणून एकाद्या बालेवर, 'डबक्यांत पडलेलें फूल' म्हणून अस्थानीं पडलेल्या कवीवर, 'चांफा हालेना डोलेना' म्हणून एकाद्या व्यक्तीवर लिहिणें हीं या अलंकाराचीं व्यावहारिक उदाहरणें झालीं. या-शिवाय देव व त्याचा भक्त व त्यांचे परस्परसंबंध व त्यांच्या निरनिराळ्या मनोवृत्ती यांवर तर अत्यंत गूढ व कित्येक वेळां अर्थहीन काव्यरचना होत आहे. यांमध्ये एक गोष्ट लक्षांत ठेवणें जरूर आहे कीं, अप्रत्यक्ष वर्णनांतील मजा तें फारसें अप्रत्यक्ष नसेल तोंपर्यंतच आहे. दोन गोष्टीतलें, शाब्द जाऊं देच, पण अर्थ औपम्य जर कमी कमी होऊं लागलें किंवा फार गूढ राहूं लागलें तर सहजप्रतीति केव्हांही होणार नाहीं, व काव्य वाचलेंही जाणार नाहीं. संस्कृत वाङ्मयांत अप्रस्तुतप्रशंसेची मजल इतकी दूर कधींच गेली नाहीं. 'वोगयांत थांबलेली गाडी' म्हणजे एखाद्याचें अडून राहिलेलें नशीब हा अर्थ एक वेळ लक्षांत येईल, पण 'झोक्यावर बसून माहेरास' जाण्याच्या कल्पनेंत प्रतिभेन-जीवानें-आपल्या मूळ स्थानास जाण्याची कल्पना वाचकास जर प्रतीत न झाली तर त्याचा कांहीं दोष आहे असें नाहीं. पण अशी गूढार्थाची प्रतिपत्ति न झाल्यास अशा काव्यास काव्यत्वच उरणार नाहीं ही गोष्ट गूढरचना करणाऱ्या कवींनीं लक्षांत ठेवणें जरूर आहे. अप्रस्तुतप्रशंसा अलंकार केव्हां होतो ? त्याचा गूढार्थ कळेल तेव्हां तो न कळल्यास नुसता अप्रस्तुत बडबडच ठरणार.

समासोक्ति ही अप्रस्तुत अलंकाराच्या विरुद्ध आहे. येथें प्रस्तुताचें वर्णन चालूं असतें, पण साधारण व श्लिष्ट अशा विशेषणांनीं सुंदर मनोहारी अशा एखाद्या अप्रस्तुत लोकव्यवहाराची सूचना होते. पुढील उदाहरणें पहाः—

पीयूषमधुर पय तव सेवुनि ! मोदें पुनः पुन्हां गंगे ! ।

विगतश्रम उत्सर्गी निद्रित होईन मी कधीं सार्गिं ! । ल. लेले.

किंवा ऐन्द्रोमुखा कसा हा रक्त नभी चंद्र चुंबितो पाहीं ।

पहिल्यांत पुनः पुनः 'पयःसेवन' व 'उत्सर्गी निद्रित होई' यांमुळे मातेच्या मांडीवर निजणाऱ्या मुलाची सूचना झाली; व दुसऱ्यांत रक्त, मुख, व चुंबन या विशेषणांनीं अनुरक्तमायकनायिकाव्यवहार सूचित होतो. याप्रमाणें दोन्ही अलंकारांत औपम्य, शाब्द व आर्थ, मुळाशीं असलीं तरी त्यांस अलंकारत्व येण्यांत अप्रत्यक्षवर्णनच कारणीभूत होते. तेव्हां औपम्य आधार असला तरी हेतु अप्रत्यक्षवर्णनच आहे.

काही अलंकारांत औपम्याचा उपयोग, एकादा सामान्य, लोकांच्या अनुभवाचा सिद्धान्त, किंवा एखाद्या विशेष विधानास पुष्टि देण्याकरिता, किंवा एकादे नातितत्त्व कथन करण्याकरितां करितात. यांत अर्थान्तरन्यास प्रमुख आहे. दृष्टांत, प्रतिवस्तूपमा, निदर्शना इत्यादि अलंकार गौणपणें हेंच कार्य करितात. पुढील उदाहरणांनीं हें स्पष्टपणें लक्षांत येईल.

गुणवत्संबंधानें नीचहि पावे सदा महत्त्वास ।
मालेच्या संबंधें सूत्रालाही घडे शिरीं वास ॥

किंवा घडि घडि जई होतो वायुचा फार जोर
दचकुनि तुटला कीं, पाहतों काय दोर ॥
निशिदिनीं सकलांना लागला तोचि घोर
व्यसनसमयिं होतो नीच ही फार धोर ॥

आठव्हे

हीं दोन अर्थान्तरन्यासाचीं उदाहरणें झालीं.

भूप म्हणे न वरावा वत्से जरि सुगुणसागर लवायु ॥
शीतळ मंद सुगंधहि वद सेवावा कसा गरल वायु ।

मोरोपंत

हें दृष्टान्ताचें उदाहरण आहे. प्रतिवस्तूपमेचें उदाहरण पुढील होईल.

माहीत श्रम विद्येचे विद्वानासच जाणत्या ।
प्रसूतिवेदना कैशा बन्ध्येला कळतील त्या ॥

किंवा निदर्शनेचीं पुढील उदाहरणें पहा.

सूर्यवंश कुठें, माझी अल्पशुद्धि कुठें असे ।

नावेनें क्षुद्र लंघाया सागरा सजलों असें ॥

‘नीच पडे झालीं सहजा-। सहर्जी उच्चरर्दीचा’ ।

वदत असें शिखरावरुनी । घसरे कण वाळूचा ॥

यांपैकीं अर्थान्तरन्यासाच्या दोन्ही उदाहरणांत, प्रतिवस्तूपमेत व निदर्शनेच्या दुसऱ्या उदाहरणांत एकएक अनुभवाचें सामान्य तत्त्व गोविलें आहे. अर्थान्तरन्यास, उदाहरण पहिलें, घेतल्यास एक सामान्य सिद्धान्त मांडून त्याच्या पुष्ट्यर्थ एक विशेष विधान मांडिलें आहे. उलट दुसऱ्या उदाहरणांत एक विशेष गोष्ट प्रस्तुत असून तिच्या पुष्ट्यर्थ म्हणा किंवा तिजवरून एक अनुमान म्हणून म्हणा ‘व्यसनांत क्षुद्र माणूसही थोर होतो’ असा एक सामान्य सिद्धान्त मांडिला आहे. पहिल्या उदाहरणांत तर्काची (Deduction) जी पद्धति तिचें अनुकरण दिसेल, तर दुसरीत (Induction) पद्धतीची झांक मारील. यामुळे अर्थान्तरन्यास किंवा प्रतिवस्तूपमा हे तर्कमूल अलंकार आहेत कीं काय असा एक वादग्रस्त प्रश्न उपस्थित झाला आहे^१। परंतु काव्य व तर्क किंवा कवि व शास्त्रज्ञ यांच्यामध्ये व त्यांच्या पद्धतींत जो भेद तोच याही अलंकारांत दिसून येईल.

श्रव्यांतील सत्य (Poetic truth) हे सामान्य पण व्यवहारास उपयोगी असं सत्य प्रसतं. शास्त्रीय वाङ्मयांतील सत्याची विचिकित्सा काव्यांत सांपडणार नाही. शास्त्रज्ञां-मार्फे कविलोकांस आपल्या विधानाचें आकडेवार, अनुमानशीर सोपपत्तिक विवेचन करितां यावयाचें नाही, तरीही हें सत्य त्यांस प्रतिभेच्या जोरावर बरोबर कळतेंही व लोकांस तें परिणामकारक रीतीनं सांगतांही येतें. नाहींतर वर जें अर्थान्तरन्यासाचें दुसरें उदाहरण दिलें आहे, त्यांत काढल्याप्रमाणें एकाच विशिष्ट उदाहरणावरून जर सामान्य सिद्धांत शास्त्रज्ञ काढूं लागला तर त्यास मूर्खांत काढावें लागेल. पण कवीस तें करितां येतें. अर्थात् हें सारें तो या सामान्य व विशिष्ट गोष्टींमध्यें असणाऱ्या अर्थ औपम्याच्या जोरावरच करितो. असें करितांना तो त्या दोन गोष्टींमधून हेतुकार्यभाव पहात नसतो. म्हणून हाही अलंकार औपम्यावरच आधारलेला आहे असं म्हणावयास हरकत नाही. हें औपम्य पहिल्या उदाहरणांत दुसऱ्या उदाहरणापेक्षां अधिक चटकन् प्रतीत होतें ही गोष्ट निराळी. दृष्टांतांत तर तें अधिकच दिसून येईल. अर्थान्तरन्यासांत अनुमान-पद्धतीची थोडीशी झांक मारली तर दृष्टान्तांत Argument by analogy ची छटा दिसते. अर्थात् उपमानप्रमाणाप्रमाणेंच हेंही कांहीं वेळां निरूपयोगी ठरतें ही गोष्ट निराळी पुढील दोन उदाहरणें पाहिल्यास हें सहज दिसून येईल.

लोपुनी दोष एखादा जातो गुणसमुच्चयी ।

चंद्राच्या किरणामार्जी लुप्त होई कलंकही ॥

व दुसरें लगेच त्याविरुद्ध असणारें उदाहरण ध्या.

गुणांचा एकही दोष होतसे विचका जर्गी ।

उग्र गंधें निषेधाला पात्र होय लसूणही ॥

हीं परस्परविरुद्ध वचनें पाहिलीं तर Argument by analogy कसें लंगडें पडतें हें दिसून येईल. हीं प्रतिवस्तूप्रमाण व अर्थान्तरन्यासाचीं उदाहरणें आहेत. परंतु दृष्टान्तांत तसेंच होतें. येथें सर्वमान्य अशीं वचनें तरी आधारास आहेत. पण दृष्टान्तांत विशिष्ट उदाहरणानेंच विशिष्ट वचनाचें समर्थन करणें किती भासमूलक होत असेल ! पण असेही विधान त्या उदाहरणाच्या सुंदरतेमुळे बरें वाटतें व पटतेंही असं दिसतें.

दीपक व तुल्ययोगिता अलंकारांतही औपम्याचा उपयोग होतो. परंतु त्या

दीपक व तुल्ययोगिता ठिकणीं वर सांगितलेल्या कोणत्याही हेतूपैकीं हेतु दिसून येत नाही. त्यांत अप्रत्यक्ष वर्णन नाही, समर्थन नाही,

गूढार्थप्रतीतिसुद्धां नाही. दोन किंवा अनेक साधारणपणें भिन्न असणाऱ्या गोष्टी एखादा साधारण धर्म शोधून एके ठिकाणीं आणणें यांतच जीं कांहीं मौज आहे तीच साधारण-पणें यांतील मौज असते. औपम्यावर जोर नाही; जोर फक्त या संबंधावरच असतो. उदाहरणार्थः—

सती तशी, ती प्रकृती सुनिश्चला । बन्मान्तरीही पुढचा न सोडिते ।

येथें सती किंवा प्रकृति (स्वभाव) यापैकीं कांहीं तरी प्रस्तुत आहे. परंतु त्या गोष्टीती

साम्यामुळे त्या अवळजवळ आणिल्या गेल्या. तथापि त्या साम्यावर जोर नसून एक अप्रकृत गोष्ट कारण नसतां येथें आणूनही चमकृति उत्पन्न करूं शकते यावरच आहे.

याप्रमाणें औपम्याचे अनेक प्रकारचे उपयोग होऊं शकतात हें दिग्दर्शित केलें आहे. यांत अर्थात् सारेच उपयोग वा हेतू येतात असें नाहीं. हें औपम्य आर्य असेल तरच अर्थात् मौज येऊं शकते. तें नुसतें शाब्द असलें तर सहृदयास फारसा आनंद होणार नाहीं. परंपरितरूपकांतील 'विद्वन्मानस' 'दुर्गामार्गण' इत्यादि शब्दौपम्य काव्यास क्लृप्तत्व मात्र देतें. तांच गोष्ट द्विसंधान, राघवपांडवीय, महिम्न यांसारख्या काव्यांची. दोन दोन अर्थ काढण्याच्या या विक्षिप्त हौसेनें आजवर अनेक कवींची शक्ति विनाकारण खर्च झाली आहे. ती तशी होऊनही सहृदयाल्हाद फारच कमी उत्पन्न झाला आहे. तेव्हां नुसत्या शब्दौपम्याकडे कवींनीं दुर्लक्ष केलेलें बरें.

याशिवायही औपम्याच्या उपयोगासंबंधीं आणखी कांहीं गोष्टींचा विचार आवश्यक असतो. त्या गोष्टी म्हणजे औपम्याचा उपयोगाच्या उपमेच्या मर्यादा मर्यादा होत. 'उपमा फार ताणावयाची नसते' असे उद्गार आपण अनेक वेळां ऐकतो. त्यावरून ती अनेक वेळां तशी ताणली जाते असे अनुमान सहज करितां येईल. निदान जो बरील प्रकारचे उद्गार काढितो त्याच्या मते तरी ती ताणली जाते. तसेंच हेंही खरें कीं, दुसऱ्याच्या मते ती तितकी ताणलीच पाहिजे असें असतें. या दोहोंच्या वादांत खरें कोणतें, हें ठरविणें कठिण असतें. नेहमींचा 'सुवर्ण-मध्याचा' (Golden Mean) नियम येथें लागू पडेलच असें नाहीं. पुष्कळ वेळां सत्य दोन टोंकांमध्ये नसून कोणच्या तरी एका टोंकालाच असतें. उपमा कांहीं विशिष्ट मर्यादेपर्यंत ताणावीच लागते. ती तितकी ताणली जात नसेल तर तींत कांहींतरी कमीपणा आहे असें म्हणणें भाग येतें. या गोष्टीस पुष्टिकारक म्हणून दुसरीही एक मनुष्य-प्रवृत्ति लक्षांत घेतली पाहिजे. उपमा फार ताणावयाची नाहीं असें म्हणणारा मनुष्यच ती शक्य तितकी सर्वांगपरिपूर्ण झाली तरच आनंद मानील. वस्तुवस्तूंमधील एकाच मुख्य औपम्याखेरीज त्यांच्या अंगोपांगांमध्येही जर साम्य दाखवितां आलें तर तें अधिक आल्हाददायक होतें. उपमा कितपत ताणली असतां सुंदर दिसेल किंवा कितपत ताणणें आवश्यक आहे किंवा कोठवर ताणूं नये या प्रश्नाचा विचार करणें म्हणजेच उपमेच्या मर्यादांचा विचार करणें होय. याकरितां उपमेचें व तांवर आधारलेल्या इतर अलंकारांचें एका नवीन तऱ्हेनें वर्गीकरण करणें जरूर आहे. आजपर्यंतचीं वर्गीकरणें, व्याकरण किंवा वर्णनपद्धति किंवा दण्डीनें केल्याप्रमाणें वर्ण्य भावना यांवर अवलंबून असत; परंतु हें नवीन वर्गीकरण हें सादृश्य ज्या ज्ञानपद्धतीनें प्रतीत होतें त्यावर आधारलेलें व म्हणून थोड्याशा प्रमाणांत मानसशास्त्रास धरून असें आहे. सादृश्यसंबद्ध वस्तू दोन प्रकारच्या असूं शकतात. ज्यांचें ज्ञान आपणांस इंद्रियांच्या द्वारे होऊं शकतें असा एक प्रकार आहे. ज्यांचें ज्ञान

१. यांत रूपकदृष्टान्तादि औपम्यप्रधान अलंकारही अभिप्रेत आहेत.

इंद्रियावर अवलंबून नसून बुद्धिगम्य आहे अशाही वस्तु किंवा कल्पना (Ideas) असू शकतात. वस्तूंच्या या द्विविध स्वरूपामुळे उपमेचे तीन मुख्य वर्ग पडू शकतात. पैकी सर्वांत मोठा वर्ग प्रत्यक्ष सादृश्य वर्णन करणाऱ्यांचा. उपमेय व उपमान दोन्ही इंद्रियगम्य गोष्टी असतात. मुखचंद्र, चरणसरोज, तनूला, 'दिसती हे गोजिरवाणे, मोत्यांचे जैसे दाणे' ('देवाचे थेंब') यांतील उपमेयउपमानभूत वस्तू ढोळ्यांस गोचर आहेत; 'वर झडे यांची (दगांची,) मेरी' यांत त्या कर्णगोचर आहेत; अमृत किंवा साखरेसारखे गोड पाणी यांत त्या रसेंद्रियास प्रतीत होतात. 'कस्तुरीप्रमाणें सुवासित' किंवा 'गालिच्यासारखी मऊ हिरवळ' यांत त्या अनुक्रमे प्राण व स्पर्श यांस गोचर होतात. कित्येक वेळां दोन इंद्रियांचा व्यापार एकदम उपयोगांत आणावा लागतो. अशा वेळीं सादृश्यप्रतीति तितकी सहज नसते. उदाहरणार्थ, 'गुलाबकालिका ही बघ फुलली । गन्ध-विभ्रमे बोलवि जवळी' (मा. ज्यू.) यांत गुलाबांतील गन्धास विभ्रम म्हटल्यानें प्राण व चक्षुरिंद्रियांचा उपयोग आवश्यक आहे. पण यांतील सादृश्य म्हणजे आकर्षकता हा गुण मात्र बुद्धिगम्य झाला. त्याचप्रमाणे 'नोहेचि हांक माते । भारी कुणी कुठारी ।' (यशवन्त) यांत श्रवणेंद्रिय व स्पर्शेंद्रिय यांचा उपयोग आला. पण होणारें दुःख एकांत मानसिक व एकांत शारीरिक आहे. एकंदरीत या प्रकाराचें सामान्य स्वरूप दोन वस्तूंच्या बाह्य स्वरूपांतील इंद्रियगम्य सादृश्य असेंच आहे. यास आपण प्रत्यक्ष सादृश्य किंवा प्रत्यक्षोपमा असें म्हणूं.

सादृश्याचा दुसरा मोठा वर्ग म्हणजे इंद्रियगम्य नसलेल्या गोष्टीचें इंद्रियगम्य वस्तूशीं असलेलें सादृश्य होय. अप्रत्यक्ष वस्तु अगर कल्पना यांचें स्वरूप सहज समजत नाही; तें समजावें म्हणून ज्या गोष्टी व्यवहारांत प्रत्यक्ष पाहण्यांत येतात त्यांच्याशीं त्यांचें सादृश्य वर्णन केलें जातें. यशोदुंभु या शब्दप्रयोगांत यश ही बुद्धिगम्य कल्पना दुंदुभीसारख्या प्रत्यक्ष वस्तूशीं सदृश आहे असें म्हटलें आहे. दुसरीही अनेक उदाहरणे दाखवितां येतील.

१. प्रीती या जगतांत कण्टकयुता ही एक चह्नी असे ॥ (केशवसुत)

२. काय निराशा असे बरे । बुजगबाहुलें जगांतलें ॥ (केशवसुत)

३. माझ्या गे स्मरणीं तुझे गुण मुखीं तीं इष्टुखण्डें जशीं ॥ (केशवसुत)

४. प्रेमें जीवन व्यापिलें नभ जसें आषाढमेघां तसें ॥ (घाटे)

या प्रकारामध्यें सादृश्यप्रतीति अर्थात् पहिल्या प्रकाराद्वयकी सहज नसते. कारण दोन निरनिराळे व्यापार मनाला उपयोगांत आणावे लागतात; पण प्रत्यक्ष गोष्टी अधिक ज्ञात असल्यामुळे त्यांच्याशीं दाखविलेलें साम्य अप्रत्यक्ष कल्पनांची कल्पना येण्यास मदत करितें. 'ज्ञातापासून अज्ञाताकडे' ही ज्ञानाची पद्धतीच आहे.

पण ही पद्धति उपमेच्या तिसऱ्या प्रकारांत बाजूस ठेवल्यासारखी दिसते. कारण त्यामध्ये प्रत्यक्ष वस्तु वा व्यवहाराचें साम्य, अप्रत्यक्ष वस्तु वा व्यवहाराशीं दाखविलें जातें. पुढील उदाहरणांवरून या प्रकाराचें स्वरूप स्पष्ट होईल.

१. तरल कल्पना जशी कवीची । सुंदर विषयांवरतीं साची
भ्रमण करी गति तशीच वाटे । फुलपांखराची ॥
२. वा मुग्धेची जैशी वृत्ति । पतिसहवास स्वप्नांवरतीं
विचरे फुलपांखराची तशी । हालचाल ही ती ॥ (केशवसुत)
३. किति अथांग जळ हें दिसें । तव अगाध अनुरागसैं ॥ (यशवन्त)
४. बघ नभांतल्या चांदण्या । उतरल्या जळीं डुंबण्या
गतसुखस्मृती जणुं मनीं । सखे गे ! प्रशांत किति यामिनी ॥ (यशवन्त)
५. कविहृदयीची स्फूर्ती वाटे स्फुरली । कविगानीं प्रतिभा नटली ॥
(श्री. गि. विंचूरकर)

शेवटल्या उदाहरणांत एक मुलगी उपमेय आहे.

अशा प्रकारच्या उपमांत वाचकांच्या प्रतिभेस अधिक ताण पडतो. गतसुखस्मृति आणि नभांतल्या चांदण्या यांमध्ये कोणत्या प्रकारचें साम्य आहे हें कळणें कठिण आहे. दोन्हीही गोष्टी चांगल्या आहेत एवढ्या ऐसपैस औपम्यावरच त्यांचा सादृश्यसंबंध जोडणें शक्य आहे. त्याचप्रमाणें फुलपांखरांच्या तरल गतीस कविकल्पनांच्या किंवा मुग्धेच्या भावनांच्या जोडीस बसविल्याने त्या तरल गतीचें स्वरूप अधिक स्पष्ट झालें आहे असें नव्हे. फुलपांखराची तरलगतीच सामान्य वाचकांस अधिक ज्ञात आहे. कवि-कल्पनांची कल्पना थोड्या लोकांसच होईल. अशा प्रकारच्या उपमांत वाक्यार्थाच्या स्पष्टीकरणापेक्षा त्यास शोभा आणण्याचाच हेतु अधिक असतो व ही शोभा 'ज्ञातापासून अज्ञाताकडे' या व्यावहारिक सिद्धान्ताच्या उलट आण्यांतच आहे.

तथापि सामान्य वाचकाचे दृष्टीनें सादृश्य हें जितकें प्रत्यक्ष असेल तेवढें बरें असतें. प्रत्यक्ष सादृश्याचा एक भाग म्हणजे आकारसादृश्य होय. उपमान्तर्गत दोन प्रत्यक्ष वस्तूंत आकारैक्य वा सादृश्य हें जेवढें अधिक तेवढें तें अधिक परिणामकारक होतें. वस्तुगत एकाद्या गुणावरूनच जरी बहुधा उपमा दिली जाते, तरी आकाराकडे अजिबात दुर्लक्ष करितां येत नाहीं. मुखाच्या तेजस्वीपणामुळेच जरी त्याचें चंद्राशीं साम्य कल्पिलें गेलें, तरी तेजस्वी आहे म्हणून शुक्राची चांदणी ही मुखाचें उपमान होऊं शकत नाहीं. तिची उपमा डोळ्यांतील तेजाबरोबरच होईल. चंद्र हा वर्तुळाकार आणि साधारणपणें दिसाबयास तरी मुखाएवढ्याच आकाराचा असल्यानें मुखाचें उपमान होऊं शकतो. त्याचप्रमाणें रक्तत्व एवढ्याच गुणामुळे बिम्बफल हें ओठाचें उपमान होऊं शकत नाहीं. नाहींतर टमॅटोही कांहीं कमी लाल नसतो. पण पहिलें लांबट व दुसरें वर्तुळाकार असल्यानें एक ओठाचें उपमान होऊं शकतें, तर दुसरें होऊं शकत नाहीं. पण तांबडा व लांबट असूनही आणि शिवाय नेहमीं ओंठाप्रमाणेंच सरळ आडवा असणारा आणि कारणपरत्वे वांकडा होणारा आगगाडीचा सिम्लसुद्धां त्याचें उपमान होऊं शकत नाहीं. कमलमुकुल व चांफेकळी यांचा सामान्य आकार एकच असला तरी व दोन्हीही आपापल्यापरी सुंदर असूनही चांफेकळी आकारांत नाकास जवळ आहे म्हणूनच ती

चाकास उपमान म्हणून पसंत केली. याप्रमाणें सादृश्य इतर कोणत्याही गुणांत असलें तरी त्या दोन वस्तु प्रत्यक्ष असतील तर त्याचा आकारही मनांत येतो आणि तो दृष्टि-आड करून चालणार नाही.

स्वरूपाप्रमाणें स्वभावाकडेही लक्ष पुरवावें लागतें. कोणच्याही गोष्टीसंबंधानें ती गोष्ट बरी आहे की वाईट आहे अशा प्रकारची एक भगर्दी सामान्य भावना वाचकांच्या मनांत उभी राहते. ही कल्पना त्या गोष्टीचे परिणाम, स्वभाव, संबंध इत्यादि गोष्टींमुळे झालेली असते. हरिण, कोकिल, गाय, सिंह हे प्राणी चांगल्या, व कोल्हा, कावळा, सर्प आणि म्हैस हे वाईट वर्गांत मोडतात. उपमेयभूत वस्तु ज्याप्रमाणें चांगल्या किंवा वाईट वर्गाची असेल त्याप्रमाणें उपमानभूत वस्तूमुद्धां त्याच वर्गाची असली पाहिजे. चांगल्या वस्तूस वाईट वस्तूची उपमा दिल्यानें तिची चेष्टा होते व म्हणूनच पुढील श्लोक प्रसिद्ध आहे.

अस्थिवद्विधिवच्चैव कुष्ठवात्पिष्टवत्तथा ।

राजन् तव यशो भाति वृद्धब्राह्मणश्मश्रुवत् ॥

चंगील उदाहरणांत शुभ्रत्व हा गुण निर्दिष्ट वस्तूंमध्ये उत्कट प्रमाणांत असून देखील राजाच्या यशास योग्य उपमान न होण्याचें कारण त्यांचे स्वभाव यशाच्या स्वभावास विरुद्ध आहेत. हीच गोष्ट मोरोपंतांच्या 'सन्मनोरथराजि' या प्रकरणांत दिसून येईल. पुढील उदाहरणें तर विनोदी काव्य म्हणून समजलीं जातील.

हरिकीर्तनीं शिरावें धनिकगृह्णां जेवि जपुनि चोरानें ।

न उठावें बहुकार्यें बहुभोरें जेवि कुचर डोरानें ॥

किंवा, म्यां कीर्तनीं टपावें मार्जारें सर्वदा जसें दुग्धा ॥

अथवा, स्त्रीस जसें न त्यजावें केलें उच्छिष्ट मार्जारें दुभतें ।

सद्गजन दूषिलें जरि दुष्टें मद्बुद्धि न त्यजूं शुभ तें ॥

या दोन्ही मर्यादा संस्कृत ग्रंथकारांनीं निराळ्या स्वरूपांत सांगितल्या आहेत.

चांडाळासारखें तुम्ही केलें साहस थोर हें ॥

यांत, किंवा,

सत्संगतीं असावा प्रेमा ग्रीष्मीं जसा असे व्यजनीं.

यांत उपमानामध्ये जातिगत न्यूनत्व दिसून येतें. उलटपक्षीं—

लालें फिरवीत व्यंष्ट करिची वादांत उच्चैस्तर

होतो भास जणूं करीं धरि गदा कौमोदकी श्रीधर ॥ (म. रा.)

या उदाहरणांत उपमागत जात्याधिकत्व दिसून येतें. टेनिसची बॅट कुणीकडे व बिष्णूची कौमोदकी कुणीकडे ? लहान वस्तु मोठ्या वस्तूशीं तुलित करून (To compare small things with great) विनोद उत्पन्न होतो. पण तो उत्पन्न करण्याचा हेतू नसल्यास उपमेचा दोषच होईल.

प्रेमें जीवन व्यापिलें नभ जसें आषाढमेघीं तसें (वि. घाटे)

या उदाहरणांत जातिगत न्यूनाधिक्य नसलें तरी स्वभावभिन्नत्व आहे. प्रेम चांगलें आहे असें कवीचें मत दिसतें. त्यानें त्याचें जीवित इतकें संपूर्णपणें व्यापिलें आहे कीं, आषाढांत मेघांनीं आकाशही इतकें व्याप्त नसेल. पण आषाढमेघांस प्रेमाचा चांगुलपणा आपल्यास चिकटवितां येत नाही. उलट 'प्रीति या जगतांत कंटकयुता ही एक वल्ली असे' या केशवसुतांच्या ओळींत प्रीतिपासून असलेला धोकाच दाखवायचा असल्यानें स्वभावभिन्नत्वाचा दोष येऊं शकत नाही.

आकार असल्यास त्याचें सादृश्य व नसल्यास स्वभावसादृश्य या उपमेच्या आवश्यक गोष्टी झाल्या. संस्कृत ग्रंथकारांचें समाधान येवढ्यावरही होऊं शकत नाही. याबरोबर लिंग, वचन, काल, पुरुष, विधि एवढ्या गोष्टींत जर भेद असेल तर, उपमेच्या तात्कालिक प्रतीतीस, सूक्ष्म कां होईना, अडथळा होत असल्यानें, उरमेमध्ये दोष येतो असें त्यांचें मत आहे. येवढ्याकरितां अनेक वेळां वसंताबद्दल वसंतश्री किंवा वसंत-लक्ष्मी, पुष्पांचे ऐवजीं पुष्पराशी, विषाचे ऐवजीं विषरस असे प्रयोग करावे लागतात. पुढील उदाहरणांत निरनिराळे दोष आले आहेत.

कैसें दोलेपरि हलतसे चित्त तें मानवाचें (वि. ना. भिडे)

यांत चित्त व दोला, अनुक्रमें उपमेय व उपमान असून भिन्नलिंगी आहेत.

घोडे कधीं न खळती रविच्या रथाचे ।...।...

राजास विश्रम तसा क्षणमात्र नाही ।

यांत राजा एकच आहे. घोडे अनेक आहेत म्हणून वचनभेद आला. त्यापेक्षां त्याच श्लोकाचें संस्कृत मूळ ठीक आहे. ' भानुः सकृद्युक्ततुरंग एव ', या ओळींत तुरंग शब्द भानूचें विशेषण झाल्यानें भानूचेंच राजाशीं साम्य दाखविलें जातें. तसें मराठी भाषांतरांत होत नाही. पुढील उदाहरणांत विधिभेद आहे.

हरिकीर्तनी शिरावें, धनिकगृहीं जेवि जपुनि चोरांन ।

चोर शिरतो, आम्हीं शिरावें, असा एक स्वार्थी तर दुसरा विध्यर्थी प्रयोग आहे. उपमान हें सरळपणें शिरावें या दिलेल्या शब्दार्शी संबद्ध होऊं शकत नाही हीच गोष्ट कालभेदाचे बाबतींतही होते. उदाहरणार्थ:-

आणि मार्कण्डेयसे जे जिकिती काळाप्रती । गाऊं त्यांना आरती ।

किंवा, आणि सौभद्रापरी देतात जे आत्माहुती । गाऊं त्यांना आरती ।

(यशवन्त)

यांत मार्कण्डेय किंवा सौभद्र यांनीं काळास जिकलें किंवा प्राणहुति दिली ही गोष्ट भूतकालांत घडली; परंतु त्यांचा संबंध जिकिती किंवा देतात या वर्तमानकाळीं क्रिया-पदांशीं सरळ लागत नाही. त्याचप्रमाणें पुरुषभेद. ' म्हणूनियां शोभाशि तूं लता जशी ' यांत लता शोभते असा प्रयोग योग्य होईल. पण तूं कर्ता असल्यानें 'शोभाशि' असें द्वितीयपुरुषी रूप योजावें लागलें; पण त्याचा उपमानार्शी अन्वय होत नाही व म्हणून औपम्य सरळपणें प्रतीत होत नाही.

लिङ्ग, वचन, काल, पुरुष व विधि यांचे निर्बंध अर्थात् फार कडक होतात व संस्कृत काव्यांतही ते इतके पाळले जात नव्हते. या दोषांचें सामान्य स्वरूप म्हणजे कांहीं शब्दांचा उपमान व उपमेय या दोन्हीकडे लागून न शकणारा अन्वय, हें होय. तो तसा लागत असेल तर हे निर्बंध न पाळले तरी चालतील. मराठींत संस्कृतइतका विशेषणांच्या पाठीमागें विभक्ति व लिङ्गाचा उपसर्ग नाही. तथापि संस्कृतप्रमाणें लिङ्ग, वचन व पुरुष यांप्रमाणें क्रियापदांचीं रूपें बदलत असतात, म्हणून उपमांमध्ये वर दर्शविलेली अडचण अनेक वेळां येते. इल्लींच्या मराठी काव्यांत या बाबतींत अत्यंत दुर्लक्ष्य होतें, तितकें तें होऊं नये व उपमेय व उपमानामध्ये शक्य तितकें सादृश्य किंवा ऐक्यही असावें अशी संस्कृत टीकाकारांची कशी दृष्टि आहे एवढेंच सांगण्याकरितां बरील निर्बंधांचा उल्लेख केला आहे.

कित्येक उपमानांशीं कांहीं कल्पना संबद्ध असतात. त्यांस सोडून ती वस्तु मना-मध्ये येऊं शकत नाही. त्या कल्पनांशीं कांहींच संबंध नसेल तर ती उपमा सदोष होते. वर घेतलेल्याच दोन उदाहरणांकडे पाहूं. मार्कण्डेयाप्रमाणें ज्यांनीं काळाला जिंकलें त्यांना आरती गाऊं असें कवि म्हणतो. यांत मार्कण्डेयाचेंच नांव घेण्यांत कांहीं विशिष्ट हेतु असला पाहिजे. नाहीतर इतर सात चिरंजीव लोकांपैकीं कोणीही चालला असता. कारण त्यांनीं मृत्यूस जिंकलें आहे. बरें, मार्कण्डेयाची कथा पाहिली तर शंकराच्या पिंडीस चिकटून बसण्यापलीकडे मृत्यूस जिंकण्यास त्यानें अधिक खटपट केली नाहीसें दिसतें. तेव्हां मार्कण्डेयही चिरंजीव झाला व इतर थोर लोकही नांवानें चिरंजीव होतात एवढ्याच साम्यावर मार्कण्डेयाचा उल्लेख योग्य होणार नाहीतितसेच सौमद्राच्या आत्माहुती-बरोबर एका मुलाविरुद्ध अनेक प्रौढ लोक लढले असा अन्याय केव्हांही प्रतीत होतो. तेव्हां हा अन्यायाचा अर्थ अभिप्रेत असल्याखेरीज नुसत्या आत्माहुतीकरितां त्याचें उपमान घेण्यांत औचित्य नाही. तानाजी, बाजी देशपांडे, लक्ष्मीबाई, सेंट जोन इत्यादि-कांचीही आत्माहुती आहेच. पण त्या प्रत्येकास कांहीं कल्पना (Associations) संबद्ध आहेतच. त्या कल्पना जर अभिप्रेत नसतील तर वैकल्याचा दोष मात्र पदरीं पडतो व अर्थास चारुता येत नाहीच.

पुढील उदाहरणेही पहाण्याजोगे आहे. कृष्णशास्त्री चिपळूणकर यांनीं भाषांतरित केलेल्या करुणविलासांतलें तें आहे. 'जिचे डोळे काळे बघुनि मृगबाळांहे झुरती' या वाक्यांत शास्त्रीबुवांनीं मूळावरही ताण केली आहे असें पुष्कळ वेळां म्हटलें जातें. एका दृष्टीनें तें खरें आहे. मृगबाळांवर 'झुरणें' या मानवी क्रियेचा आरोप करून समाधि गुण साधला, त्याबरोबरच अनुप्रासही आला आहे. मूळांत फक्त 'हरिणशावकलोचना' एवढेंच आहे. पण शास्त्रीबुवांनीं 'काळे' हा शब्द घालून अर्थ संकुचित केला. वस्तुतः हरिणाचे डोळे काळे तसेच मोठेही असतात व दोन्ही गोष्टी सामान्यतः अभिप्रेत असतात, पण 'काळे' शब्द घातल्यानें फक्त काळेपणांत साम्य दाखवावयाचें आहे कीं काय असा विचार मनांत येतो. तो शब्दच येथें नसता तर सर्व साम्य व्यक्त झालें असतें.

संबद्ध कल्पनेस विरुद्ध वर्णन दुसऱ्या एका उदाहरणांत दिसेल. पावसाळ्यांतील मेघांचें वर्णन आहे.

वर झडे याची भेरी । याची पताका सोनेरी ।

हिण्डे वाऱ्यावर स्वारी । गनीमाची दौड भारी ॥ (मा. ज्यू.)

पहिल्या चरणांत भेरी वाजत आहेत व सोनेरी पताका फडकवीत थाटांत स्वारी जात आहे अशी कल्पना मनांत येते; तोंच त्या ढगांस गनीम म्हटलेलें वाऱ्यांत येतें. गनीमाची दौड मोठी असेल; पण भेरी वाजवीत किंवा पताका फडकवीत जाण्याची त्याची पद्धति नाहीं. तेव्हां फक्त ' दौड भारी ' एवढ्याच साम्यावर उपमा सोडून देतां येत नाहीं. ती आणखी थोडीशी आपोआपच आर्ध्याच्या ओळीमुळें ताणली जाते. पण तशी ताणतांना तुटते.

प्रस्तुताशीं असंबद्ध अशी उपमा कांहीं वेळां देण्यांत येते. उदाहरणार्थ:—

चवथिच्या विधूसारखी । चिमुकली दिसे नाव कीं । फिरं बसून या पुष्पकीं ।

या उदाहरणांत नौकाविहार किंवा जलविहार प्रस्तुत आहे, आकाशविहार नव्हे. असें असतां त्या नौकेस पुष्पकाचें रूपक कां दिलें हें समजणें कठीण आहे. साधारण धर्माकरितां पाहावयास गेल्यास " चिमुकली " शब्दाखेरीज दुसरा धर्मवाचक शब्द दिसत नाहीं व हा शब्दही त्या ओळींतील कोणत्याच उपमानाशीं लागत नाहीं. एकीकडे चिमुकला शब्द अधिक आहे, तर दुसरीकडे पुष्पकाचें रूपक कां केलें हें दर्शविणारा शब्द नाहीं; लिंगभेदाचा तर या ओळींत उत्कर्ष आहे. चंद्रास उपमेय स्त्रीलिंगी नाव शब्द, तर त्यावरच पुष्पकाचें रूपक केलें आहे.

कित्येक वेळां असंभाव्यतेचा दोष येतो. विनायकाच्या पुढील ओळींत तो दिसून येईल.

बाला भग्नमनोरथ झाली । मौक्तिकांपरी अश्रू टाळी

दुःखानें एकातीं स्फुंदे । काय तेंच या स्थानीं गंधे ? ॥

या ओळींत ओसाडींतील वासासंबंधी उत्प्रेक्षा केल्या आहेत. परंतु ज्या गोष्टींना वास नाहीं अशांचा तो वास आहे. असें उत्प्रेक्षिण्यांत उघड उघड असंभाव्यता आहे. अश्रूंना खारटपणा असेल; पण वास असेलसें वाटत नाहीं. निदान ' मधुर सुवास ' वास नाहीं. स्फुंदनास तर तें अशक्यच आहे. तीच स्थिति त्यापुढील उत्प्रेक्षेची आहे.

यापरि बैतागून कवीनें । ओसाडींत स्वच्छंदानें ।

वाजविला तो सुस्वर पांवा । त्याचा कांहीं वास असावा ।

येथें दोन आरोपक्रिया आहेत. काव्यावर आरोप सुस्वराचा व त्यावर वासाचा. पैकीं पहिला मान्य होईल, पण दुसरा होणार नाहीं. सुस्वर असला तरी त्यास वास संभवत नाहीं. वासाची उत्प्रेक्षा योग्य व्हावी अशी इच्छा असेल तर अश्रूवर सुमनांचा आरोप केल्यास काम होईल, तसेंच कवीच्या वाक्सुमनांचा वास असें म्हटल्यासही असंभाव्यतेचा दोष नाहींसा होईल.

असंभाव्यतेप्रमाणेच असादृश्याचा दोष आहे. 'दोन गोष्टींत सादृश्य नसताना त्यांचे सादृश्य कल्पिते' हेच त्याचे स्वरूप आहे. उदाहरणार्थः—

‘पहा तारा आकाशांत । गात फेर धरितात ’ (मा. ज्यू.)

यांत तारा फेर धरितात हे विधान उचित आहे; तथापि त्या गात आहेत हे नाही. तारांच्याकडून कसलाही नाद निघता, तरी त्यास गाणे म्हणून नांव देता येणे शक्य झाले असते. परंतु मुळांतच कांहीं नाद नसेल तर गाणे म्हणावयाचे कशास? उलट ‘मूक तारांचा’ (The silent stars) एक प्रचारच पडून गेला आहे. मम्मटाची दृष्टि याहूनही कडक आहे. काव्यास चंद्राची व काव्यार्थास किरणांची उपमा दिल्यास असादृश्याचा दोष येतो असे त्याचे म्हणणे आहे. येथे दोहोंस सामान्य असा आल्हाददायकत्वाचा गुण तरी आहे. त्याचीच दृष्टि ध्यावयाची तर ‘गन्धविभ्रमे जवळि बोलवी’ यांतही गन्ध व विभ्रम यांतही असादृश्य येईल.

उपमा, दृष्टांत किंवा रूपकांची एकावर एक रचना करण्याची पुष्कळांची प्रवृत्ति दिसून येते; परंतु यामध्ये असणारी जबाबदारी अनेकांस उपगत नाही. ही प्रथा प्रथम बाणाने पाडिली असे म्हणता येईल. अगोदर नुसते शब्दसादृश्य हे उभेस फारसे अनुकूल नाही; पण ते कबूल करूनही उपमेय व उपमान यांचे स्वभावसादृश्य हेही तो लक्षांत घेत नाही. ‘प्रथममेव स्वामिनी दानवश्रीरिव सतत निन्दितसुरता’ या उपमैत केवळ शब्दसादृश्याकरितां तारापीडाचे राणीस तो दानवश्रीबरोबर कल्पितो. यांत विरुद्ध स्वभावांची उपमाने एकाच वेळी उपमेयास देण्यांत आपण वाचकांचा घोंटाळा करितो हे तो विसरतो. अत्यंत कुशल वाचकही वस्तुवस्तूतील समानधर्मच लक्षांत ठेवण्यापेक्षा वस्तूच लक्षांत अधिक ठेवितो हेच स्वाभाविक आहे. त्याच्यापुढे निरनिराळ्या गुणसाम्याकरितां कां होईना, पण परस्परविरुद्ध स्वभावांची उपमाने ठेवल्याने वाचकाच्या मनावर एकाही वस्तूचा नीट ठसा उमटणार नाही. जाबालि ऋषीच्या हरीतक या मुलास निरनिराळ्या शब्दगुणसाम्यावरून एकाच वेळी भिन्न भिन्न उपमाने दिली आहेत. जन्म झाल्याबरोबर चंद्रापीडास प्रथम दीप, नंतर सूर्य व नंतर चंद्र अशीं उपमाने एकाच रक्तगुणाकरितां दिली आहेत. अनेक उपमानांचे स्वभाव अनेक असतात. त्यांच्या संबद्ध कल्पना (Associations) निरनिराळ्या असतात. तेव्हा जितकी अधिक उपमाने आपण घेऊं तितकी त्या परस्परांत भिन्नता वाढत जाणार. त्रिदल या पुस्तकांतील त्रिदल ही कविता या दृष्टीने नमुनेदार आहे. हांत ‘बैसले काव्य करण्याला परि अंतःस्फूर्ती नाही’ ही एकच गोष्ट प्रस्तुत आहे. बाकी सर्व उपमानभूत वाक्यार्थ आहेत. फार झाल्यास शेवटची ओळ ‘गुंफिलें त्रिदल काव्याचें, परि शंकर भूवरि नाही’ यांतील व्यंग्य वा संदिग्ध उल्लेखावरून प्रस्तुत म्हणतां येईल. आतां खालील दृष्टान्तांनून ज्या गोष्टी आहेत, त्या काव्याच्या तयारीस व ज्या गोष्टी नाहीत त्या अंतःस्फूर्तीच्या अभावास अनुक्रमे उपमानभूत समजावयाच्या. आकारसादृश्याचा प्रश्नच नाही, पण स्वभावसादृश्य तरी हवे. ‘परि तक्षक डोलत नाही’ यांत तक्षक हा चांगला असल्याचे

कोणाच्या ऐकिवांत नाही. त्याचें अंतःस्फूर्ती किंवा शेवटच्या ओळीतल्या शंकर शब्दाशीं जें अप्रत्यक्ष साम्य या दृष्टान्तांत दाखविलें जातें तें अयोग्य आहे. ' गगनांत चांदण्या जमल्या ' यासुळें रात्रीची कल्पना येते, तर पुढें ' कमलिनी सरोवरिं फुलल्या ' किंवा ' प्रत्युषीं स्तोत्रां म्हणतें ' यांत पहाट किंवा दिवस आहे असें वाटतें. ' आभरणीं बनिता नटली, परि भालीं कुंकुम नाही ' या दृष्टान्तामध्ये तर एक असंभाव्यतेचा दोष येतो किंवा त्या स्त्रीच्या शीलासंबंधी शंका उत्पन्न होते. काल, पुष्प, लिंगवचन-भेद तर बाजूलाच ठेवावे लागतात. शेवटीं या दृष्टान्तास मुख्य आधार जो साम्याचा तोही तितकासा बळकट नाही. पहिल्या ओळीवरून सारी तयारी झाली आहे तरी कार्य घडवून आणणारी गोष्ट नाही. एवढा वाक्यार्थ साधारण आहे असें वाटतें. तरी चंद्र, षट्पद, कुंकुमतिलक, बालक इत्यादि उपमानभूत मंडळी तत्तत्संबद्ध क्रिया घडवून आणणारी दिसत नाहीत. या फक्त मुख्य गोष्टी आहेत असें समजूनही मयूर किंवा तक्षक या गोष्टी शारदेासंबंधी किंवा केतकीसंबंधी मुख्यत्वेकरून दिसून येतात असें नाही. सम्राटास बालक हेंही मुख्य म्हणून संबद्ध नाही. शेवटीं कांहीं उणेपणा किंवा एखाद्या साधारणपणें संबद्ध गोष्टीचा अभाव या ऐसपैस सादस्यावरच भागवावें लागतें. असें असूनही ही कविता उत्तमपैकीं म्हटली जाते !

याप्रमाणें उपमेच्या निरनिराळ्या मर्यादा सांगितल्या आहेत. भामह म्हणतो त्याप्रमाणें ' सर्वे सर्वेण सारूप्यं नास्ति भावस्य कस्यचित् ' हें म्हणणें खरें आहे. तथापि उपमेस लागणाऱ्या सादस्यास कांहीं किमानपक्ष मर्यादा आहेत हें विसरून चालणार नाही. नाहींतर काव्यांत शैथिल्य येईल किंवा काव्य हास्यास्पद वा उपहसनीय होईल. आजकालच्या मराठी काव्यांत हें शैथिल्य फार आहे. उपमेसारखा अलंकार सोपा म्हणून त्याचे वाटेल तसे हाल करणें योग्य नव्हे.

आतांपर्यंत झालेला विचार औपम्यासंबंधी झाला. मागे सांगितल्याप्रमाणें औपम्याइतकेंच विरोधासही अलंकारांमध्ये महत्त्व आहे.

विरोध

साम्याप्रमाणेंच विरोध हा आपल्या स्मरणशक्तीचा एक खटका आहे. किंबहुना साम्यापेक्षां विरोध हाच स्मृतिशक्तीस अधिक उपकारक होतो. विशेषतः दोन गोष्टी जशा असावयास पाहिजेत असें आपणांस वाटत असतें, त्या तशा नसल्या व आपलें वाटणें खोटें ठरलें तर अधिक तीव्रतेनें या गोष्टीची जाणीव होते. कांहीं लोक पन्नासपर्यंत किंवा अधिकही गोष्टी एकदांच तोंडीं सांगितल्या असतां त्या अनुक्रमानें लक्षांत ठेवून स्मरणशक्तीची एक कौतुकास्पद करामत करून दाखवितात; त्या त्यांच्या करामतींत या विरोधाचा फार उपयोग होतो असें म्हणतात, त्याचें कारणही हेंच होय. दोन गोष्टींतील असंबद्धता किंवा विरोध हा त्या दोन गोष्टींतील साम्यापेक्षां अधिक चमत्कृतिजनक असतो. दोन सारख्या उंचीचे लोक नजरेतून निसटतात, पण एक उंच व दुसरा ठेंगू असल्यास लोक पुनः पुनः त्या जोडीकडे पहात राहतात. स्त्री व पुरुष दोघे मिळून चालत असल्यास अधिक लक्ष वेधतें. त्यांतून ती पतिपत्नी

असल्यास त्यांच्या वर्णांत वा आकारांत बराच भेद असल्यास तो तेव्हाच डोळ्यांत भरतो. त्यांतून ही स्त्री अधिक स्थूल किंवा उंच असल्यास खासच चमत्कृति उत्पन्न होते. कारण स्त्रीची उंची किंवा जाडी पुरुषापेक्षा अधिक असेल अशी साधारणपणे आपली कल्पना असत नाही. सामान्य व्यवहारांतला हा नियम काव्यांतील अलंकारांसही लागू आहे व साम्याप्रमाणे विरोधावरही अनेक अलंकारांची उभारणी झाली आहे. हा विरोध उत्पन्न होण्यास ज्या ज्या गोष्टी कारणीभूत होतात त्या त्या गोष्टींवर अलंकारांची उभारणी झाली आहे. क्रिया व गुण यांमधील विरोध, गुणागुणांमधला विरोध, परिस्थितीनें उत्पन्न झालेला विरोध, अनपेक्षित गोष्टी घडल्यामुळे आलेला विरोध, इत्यादि या विरोधमूल अलंकारांची उदाहरणे होत. परंतु यांतही एक गोष्ट विशेष लक्षांत ठेविली पाहिजे. ती ही की, काव्यांत किंवा या अलंकारांत जो विरोध दिसून येतो तो बहुधा काल्पनिक किंवा कविप्रतिभानिर्मित असा लागतो; व या विरोधांत जितकी चमत्कृति वाचकांस वाटते तितकीच त्याच्या परिहारांतही वाटते. काल्पनिक विरोध उत्पन्न करावयाचा व त्याबरोबरच त्याच्या परिहाराचीही व्यवस्था प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे बहुधा दुसऱ्याच प्रकाराने करणे यांतच कवीच्या कौशल्याची परीक्षा असते. तथापि काही अलंकार हे खऱ्याखुऱ्या विरोधावरच अधिष्ठित झालेले असतात.

उदाहरणार्थः—विषमांतील पुढील विरोध घ्या.

सूर्यवंश कुठें—माझी अल्पबुद्धि कुठें बरे ?

किंवा, ' कुठें तुझे शर तीक्ष्ण ! कुठें त्या हरिणांचा भंगूर जीव, '

वरील उदाहरणांतील दोन दोन वस्तूंमध्ये असणाऱ्या शुद्ध, कविप्रतिभानिर्मित नव्हे, विरोधांतच वाचकांस मौज वाटते म्हणा किंवा चटका लागतो म्हणा, तो अलंकारत्वास पात्र झाला आहे. व्यवहारांत वस्तुस्थिति अशीच आहे. ताजमहालसारखे पवित्र व अपार प्रेमाचे थोतक चिन्ह व तें करविणाऱ्या शहाजहानाची विषयांधता, जन्मभर सुरेंद्रनाथांनीं दाखविलेला चिक्कूपणा व मरणानंतर दिलेल्या अनेक उदार देणग्या, समुद्रांत असलेले अगाध व अपरंपार जल व तें माणसास निरुपयोगी करून टाकणारे त्याचे क्षारत्व, घाटांतील सृष्टीचे सहज असं सौंदर्य व त्याबरोबरच जीवास अपाय करील अशी शंका पदोपदी उत्पन्न करणारी त्याची भीषणता यांमधील विरोध जितका मन हलवून सोडणारा आहे, तितकाच तो सत्यही आहे. परंतु या गोष्टी काव्यास विषयीभूत झालेल्या आहेतच. अलंकारांमधील वक्रतेची किंवा कविप्रतिभात्मकत्वाची येथें मुळीच जरूरी नाही. ज्याप्रमाणे स्वभावोक्ति अलंकारांत खरी असलेली वस्तुस्थितीच काव्यरसास पुरेशी होते, तशीच विषमाच्या या प्रकरणांत दिसून येणारी विरोधमुक्तता हीही काव्यरसास परिपोषक होते.

परंतु वस्तुगत शुद्ध विरोध हा अलंकारांस जितका पोषक होतो त्यापेक्षाही कवि-
 काल्पनिक व शाब्दिक विरोध प्रतिभेने उत्पन्न केलेला विरोध अधिक होतो. कारण खऱ्या
 विरोधापेक्षाही काल्पनिक विरोधांत किंवा त्याच्या आभा-
 सांत अधिक चमत्कृति वाटते. हा आभास अनेक वेळां

शब्दनिष्ठच असतो म्हणजे त्या शब्दांच्या नुसत्या उच्चारण्याने भासणारा असा असतो. त्याचा अर्थ केल्यास त्यामध्ये किंचितही विरोध आढळून येणार नाही उदाहरणार्थः—
 'जगद्धितकृदपि जगदहितकृत्' किंवा 'अगोद्वारकोऽपि नागोद्वारकः' इत्यादि. या उदाहरणांत ऐकल्याबरोबरच येथें विरोध आहे असे वाटतें. परंतु 'कृत्' याचें 'करणारा' व 'नाश करणारा' असे दोन निरनिराळे अर्थ घेतल्यावर, किंवा अग म्हणजे गोवर्धन-पर्वत व नाग म्हणजे कालिया असे समजल्यावर हा विरोध नाहीसा होतो. 'त्रयोऽप्यत्रयः' यांतोळ विरोध तर शब्दांतही नाही, नुसत्या उच्चारांतच आहे. तीन अत्रिकुलोत्पन्न लोक असाच त्याचा अर्थ होत असल्याने विरोधच उत्पन्न होत नाही. पण विरोध वाटतो तो अपि या शब्दानें व उच्चारामुळे. अर्थात् विरोधाचे हे सर्व प्रकार सहृदयास फारसे आनंददायक होत नाहीत. काव्य वाचीत असतांना रसाच्या सरळ ग्रहणास यामुळे झालाच तर अडथळाच उत्पन्न होतो. अशा प्रकारें खरा नसलेला व अगदींच शाब्द असलेला विरोध दाखविण्याचें थोडीशी गंमत करण्यापलीकडे इतर कांहीं प्रयोजन असतें असें नाही. असें असतांही बाणासारख्या लेखकानें आपल्या लेखनांत त्याचा सर्वत्र उपयोग केला आहे हें उचित नव्हे.

शाब्द विरोधापेक्षाही आर्थ विरोधास अधिक महत्त्व आहे. हा शब्द-श्लेषावर अवलंबून नसल्याने याचा आभास अधिक वेळ टिकतो.

आर्थ विरोध

व्यवहारांतही ज्या गोष्टीचें गूढ लवकर उकलत नाही, ती अधिक चमत्कृतिजनक व आकर्षक असते व सहृदयाचें लक्ष तिकडेच अधिक लागतें. येथें विरोधाचा परिहार करण्याकरितां शब्दांचे नुसते अर्थ लावून भागत नाही. आणखी अधिक विचार करावा लागतो. कांहीं इतर गोष्टीही विचारांत घ्याव्या लागतात, तेव्हां त्या विरोधाचा आभास नाहीसा होऊन अर्थ संपूर्णपणें लागतो. हा विरोध अनेक कारणांनी येऊं शकतो, पण अनपेक्षित गोष्टी घडणें किंवा त्या तशा असाव्यात अशी आपली कल्पना असणें हें याचें साधारण कारण असतें. त्याचें विशेष स्वरूप अनेक प्रकारचें असतें. कारणाचा अभाव दाखवून कार्य झालें आहे असें सांगितल्यास ती विभावना^१ होते; पूर्ण सामग्री असतांही कार्यात्पत्ति झाली नाही असें सांगितल्यास विशेषोक्ति^२ होते; कारण एके ठिकाणी व कार्य दुसरे ठिकाणी घडलें असें म्हटल्यास असंगति^३ होते;

१. तरल दृष्टि भीतिविना, अलंकारावीण पादतल रक्त ॥

विभावना

२. उपनिषदें वाचियलीं, गीताही तोंडपाठ मी केली,

तरिही सुधांशुवदना मानससदनांतुनी नसे गेली ॥

विशेषोक्ति

३. ती बाला, परि अप्रगल्भमन मी; ती स्त्री, असें भौर मी; ॥

असंगति

करायला जावें चांगलें व झालें वाईट अशी स्थिति दाखविल्यास विषमाचा^१ प्रकार होतो; आधार हा आधेयापेक्षा लहान किंवा आधेय हें आधारापेक्षा मोठें आहे असें वर्णन आल्यास अधिक्^२ होतो; किंवा प्रसिद्ध आधारावाचूनच एकादी गोष्ट अस्तित्वांत आहे असें सांगितल्यास विशेष^३ होतो. या साऱ्या वर्णनांत श्लेषाची मदत पुष्कळ वेळां व भरपूर होते, पण त्याशिवायही हे अलंकार असूं शकतात. अशा वेळां विरोधपरिहारार्थ इतर कांहीं कारणें शोधून काढावीं लागतात व हेंच अधिक मनोरंजक असतें. इंग्रजी-मध्ये ज्यास Paradox असें म्हटलें जातें, त्याचें बाह्यस्वरूप तरी या अर्थ विरोधा-भासाचेंच असतें. पुढील इंग्रजी उदाहरणें पहा:—

- (1) The child is father of the man.
- (2) Language is the art of concealing thought.
- (3) In the midst of life, we were in death.
- (4) Silence is sometimes more eloquent than words.
- (5) He who lives without folly is not so wise as he thinks.

या प्रकारच्या व्याख्यांची व्यवस्था अर्थ विरोधाभासांतच लाविता येण्यासारखी आहे. आपाततः विरोधी दिसणाऱ्या या वाक्यांत विरोध नसून वस्तुस्थितीच तशी आहे हे थोडा वेळ विचार केल्यास तेव्हांच दिसून येईल. विरोधाभास व त्यावर उभारलेल्या अलंकारांचें ध्येय व कार्य तरी हेंच असतें. Paradox म्हणजे वाचकांस धक्का देण्याची एक युक्ति एवढाच जर त्याचा अर्थ असेल, तर अनपेक्षित गोष्ट सांगण्याचे बाबतीत विभावना, विशेषोक्ति, असंगति इत्यादि अलंकारांनीं तें काम उत्तम प्रकारें होतें असें सहज म्हणतां येईल. असें असतांही श्री. महादेव मलहार जोशी यांनीं 'काव्य-चर्चे'त संस्कृत वाङ्मयांत Paradox नाहीं असें प्रतिपादन केलें आहे. वस्तुतः Paradox हा बाह्य स्वरूपांत संस्कृत वाङ्मयांत आहे. त्याचा उपयोग फक्त काव्यांत थोडाशी चमत्काते उत्पन्न करण्याकडेच केला आहे. तोच कांहीं नवीन सिद्धांत प्रस्थापित करण्याकडे किंवा आजच्या समजुतीस धक्का देण्याकडे केल्यास त्याचा उपयोग व महत्त्व अधिक वाढेल. आज इंग्रजी वाङ्मयांतही त्याचा उपयोग अनेक वेळां चमत्काते उत्पन्न करण्याकडेच केला जातो व संस्कृत वाङ्मयांतील विरोधाभासाप्रमाणेंच त्याचीही वादांतील अल्ल म्हणून किंमत कमा झाली आहे.

विरोधमूल अलंकारांचें सामान्यस्वरूप या आभासाचेंच असल्याने त्यांची व्यक्तिशः चर्चा करण्याची जरूरी नाहीं. हेमचंद्रानेही हीच दृष्टि आपल्यापुढें ठेवून विरोधाभास,

१. भ्याला शश शिकान्याला, चंद्राचा घेइ आश्रय,

केतूनें गिळिला त्याला तेथेही आश्रयासह ॥

२. समुद्र प्राशिला ज्यानें होता तो कुम्भसंभव ॥

३. गेली ती, बोल तिचे अजुनि परी धीर मजसि देतात ॥

विषम

अधिक

विशेष

व्याघात, विभावना, विशेषोक्ति, विशेष, विषम, अतद्गुण, अधिक इत्यादि अलंकार एका विरोधाभासांतच घातले आहेत. व शेवटीं स्पष्टपणें 'हे अलंकार निराळे मानण्याची जरूरी नाही' असें तो सांगतो. विरोधाभासमूलवर्णन हें अधिक कौशल्याचें आहे हें मात्र येथें नमूद करण्याजोगें आहे व म्हणूनच तें कठीणही आहे. आज-कालच्या मराठी वाङ्मयांत उपहासपूर्ण किंवा विरुद्धलक्षणायुक्त वर्णन आढळेल. साम्यावर उभारलेले अलंकारही बरेच सापडतील. परंतु विरोधमूल अलंकार मात्र दुर्मिळ झाले आहेत. परिणामाच्या दृष्टीनें हेच अलंकार इतरापेक्षा अधिक महत्त्वाचे आहेत. असें असूनही त्यांचें वर्णन किंवा अस्तित्व काव्यांत ज्या प्रमाणांत दिसावयास हवें तसें तें दिसून येत नाही.

औपम्य व विरोध यांवर अवलंबून असणाऱ्या दोन्ही प्रकारच्या अलंकारांस

श्लेष

पुष्कळ वेळां श्लेषाचें साह्य असतें. विशेषतः समासोक्ति, अप्रस्तुतप्रशंसा, व्याजस्तुति, विरोध, दीपक इत्यादिकांचें

अत्यंत साह्य होतें. श्लेषाची गति नाही असा अलंकार वस्तुतः एकही नाही. तो वाटेल तेथें वाटेल तसा वापरल्यास चालतो. त्याचा उपयोग निदान दूरतः व्यञ्जना करण्याकडे होतोच. असें असल्यानें श्लेष हा सर्वांत महत्त्वाचा अलंकार आहे असें म्हणणारा एकादा लेखक निघावा हें साहजिक आहे व त्यानंतर या वादास तोंड लागावें हेंही ओघानेंच आलें. या वादास प्रथम सुरुवात उद्भटानें केली असें दिसून येईल. त्याचें म्हणणें साधारणतः पुढीलप्रमाणें आहे. जेथें जेथें श्लेष दिसून येईल तेथें तेथें साधारणपणें इतर अलंकारांचें अस्तित्वही दिसून येतें. परंतु अशा ठिकाणीं श्लेष हाच मुख्य अलंकार समजावा. इतरांचा फक्त भास मानावा. ह्मणकारनें आपल्या सर्वस्वांत याचाच उल्लेख केला आहे. दुसरे अलंकार आले असतां श्लेष जर असेल तर तो त्यांचा बाध करून त्यांचा भास मात्र ठेवतो. जगन्नाथ याचेंच पुढीलप्रमाणें विधान करितो. श्लेषाबरोबर इतरही अलंकार बहुधा येत असल्यानें तेच अलंकार मुख्य मानिल्यानें या श्लेषाचें क्षेत्र नाहीसें होईल. इतर अलंकारांस त्यांचें स्वतंत्र क्षेत्र असतेंच. तेव्हां जेथें जेथें हा अलंकार येईल, तेथें तोच मुख्य मानून इतर बाधित मानावेत. परंतु उद्भटाचें हें म्हणणें मान्य होण्याजोगें नव्हतें. या वादासंबंधीं तीन मते होती. एक उद्भटाचें वर सांगितलेंच आहे. त्याच्या उलट दुसरें; तें असें: श्लेष हा इतर अलंकारांस सहाय्यभूत किंवा उपकारक असल्यानें इतर अलंकार आले असतां हा मुख्यालंकार नव्हेच. या दोहोंच्यामध्ये तिसरें मत असें की, श्लेष इतर अलंकारांबरोबर आला असतां तेथें दोन्ही तुल्यबल म्हणून त्यांचें संकीर्णत्व मानावें. (किमस्य बाधकत्वं स्यादाहोस्वित्संकीर्णत्वमुताहो बाध्यत्वमिति । र. गं. पृ. ३९३) पैकीं शेवटचें मत ह्मण्यक व मम्मट यांस मान्य दिसतें. जगन्नाथानें तीनही मते नुसर्ती वाचकांपुढें मांडिली आहेत. आपलें निश्चित मत दिलें नाही. या बाबतीत

१. एवंच विभावनाविशेषोक्त्यसंगतिविषमाधिकव्याघातातद्गुणाः पृथगलंकारत्वेन न वाच्याः ॥ का. शा. २७२.

पुढील दृष्टि योग्य होईल. श्लेषास स्वतंत्र क्षेत्र अगदीं नाही असें नाही. 'उदयमयते इत्यादि श्लोकांत तें तसें आहे. तेव्हां क्षेत्रविषयक आक्षेप बरोबर नव्हे. अर्थात् अशीं स्थळें थोडीं असतात. इतर ठिकाणीं श्लेष व आणखी कोणताही अलंकार आला व तो दुसरा अलंकारही सर्वस्वी श्लेषावर अवलंबून असला तरी ज्याचें चारुत्व अधिक तोच अलंकार मुख्य मानला पाहिजे. संकर झाला तरी तुल्यबलत्व असेलच असें नाही. समासोक्ति, व्याजस्तुति इत्यादि अलंकार श्लेषावरच आधारलेले असले तरी त्यांचें चारुत्व केव्हांही अधिक वाटतें. त्यांतील श्लेष काढिल्यास ते अलंकार विगतप्राण होतील हें खरें, परंतु प्राणापेक्षांहि आत्मा निराळा व अधिक महत्त्वाचा आहे. तो श्लेषांत नसून इतर गोष्टींतच आहे. समासोक्तींनं सूचित होणारा नायकनायिकांचा अप्रत्यक्षव्यवहार किंवा व्याजस्तुतींत असणारी 'मुखे निन्दा व खरी स्तुति' यांतच सारी मौज आहे. जेथें श्लेष जरूर नाही तेथेंही चारुत्वाची हीच कसोटी युक्त होईल. ज्याचें वैचित्र्य अधिक तो अलंकार सुदृष्ट. जेथें श्लेष स्वतंत्र व दुसरा अलंकारही स्वतंत्र तेथेंही हाच न्याय लागू. आतां श्लेषाचें स्वरूपच थोड्याबहुत प्रमाणांत शब्दनिष्ठ असल्यानें रसिकांस त्यांचें वैचित्र्य जर बहुतेक वेळां मान्य झालें नाही तर त्याचा दोष श्लेषाकडेच आहे व असेंच बहुधा घडतें. श्लेष हे बरेचसे शब्दांवर अवलंबून असतात.

यामुळेच श्लेषासंबंधीं आणखीही एक वाद उपस्थित झाला आहे. उद्भटानें हा सर्वच अर्थालंकार या सदराखाली घातला आहे. इतर शब्दालंकार कीं अर्थालंकार ? अलंकारिक त्यास कांहींसा शब्दालंकार व कांहींसा अर्थालंकार समजतात. श्लेषाचे मुख्य प्रकार दोन आहेत. शब्दश्लेष व

अर्थश्लेष. पैकीं पहिल्याचे आणखीही दोन प्रकार आहेत. एक सभंग श्लेष व दुसरा अभंग श्लेष. 'औषध नलगे मजला' या ओळींत तो सभंग आहे. कारण 'नलगे' या अक्षररचनेचे दोन भाग पाडावे लागतात व ते निरनिराळे आहेत. एकदां 'नल गे' तर दुसऱ्या वेळेस 'न लगे' असे ते भाग पडतात. पुढील ओळींत शब्दांचे असे भाग न पडतांच दोन अर्थ मिळतात.

राजा दे मोद लोकांना करानीं आपल्या मृदु ।

राजा व कर या शब्दांचे अनुक्रमें राजा व चंद्र, आणि किरण व द्रव्यभाग असे दोन दोन अर्थ येतात. मृदु या शब्दाचीही तीच स्थिति. परंतु वरील शब्दांच्या दोन अर्थांत जितकें भिन्नत्व आहे तितकें या शब्दांच्या अर्थांत नाही. मृदु शब्दाऐवजी 'कोमल' शब्द घातल्यास कसा तरी निर्वाह करून घेणें शक्य आहे. पण राजा व कर या शब्दांचे ऐवजी दुसरे शब्द घालून भागणार नाही. राजाऐवजी नरेश किंवा कराबद्दल हस्त घातल्यास चंद्र किंवा द्रव्यभाग हे अर्थ येणार नाहीत. म्हणून हाही श्लेष विशिष्ट अक्षर-रचनेवर नसला तरी विशिष्ट शब्दांच्या प्रयोगावर अवलंबून राहिला. तिसरा प्रकार पुढील ओळींत दिसून येईल.

थोड्यानें खालतीं जाई, थोड्यानेंच चढे वरी ।

हें वर्णन तराजूच्या पारड्यास जसें लागतें, तसें क्षुद्र मनुष्याच्या मनःप्रवृत्तीसही लागतें. शब्दांमध्ये फेरफार केला तरी अर्थ बदलणार नाही. येथें दुष्टप्रीपणा नुसत्या शब्दांत नसून अर्थातच आहे. खालीं जाणें व वरती येणें या अर्थी कोणतेही शब्द चालतील. पैकीं पहिले दोन्ही प्रकार मम्मट, विश्वनाथ इत्यादिकांनीं शब्दालंकारांतच घातले आहेत. कारण त्यांमध्ये शब्द बदलतां येणें शक्य नाही. दृश्यक म्हणतोः—पहिला प्रकार शब्द-श्लेष होय, पण दुसरा प्रकार मात्र अर्थश्लेष म्हटला पाहिजे. कारण तो शब्दांच्या दोन अर्थावर अवलंबून आहे, शब्दांतील अक्षररचनेवर नाही. शब्दांच्या त्याच स्वरूपांत दोन अर्थ त्यास आहेत. त्यांत तोडातोड करावयास नको. या ठिकाणीं वरील चारुत्वाचा नियम लावणें शक्य नाही. श्लेषाची सारी गंमत कशाही तऱ्हेनें कां होईना जो दुहेरी अर्थ येतो त्यावर अवलंबून आहे, तेव्हां शब्दांचें चारुत्व अधिक कीं, अर्थांचें चारुत्व अधिक हा प्रश्नच उरत नाही. सारें चारुत्व अर्थांचेंच आहे. यमकानुप्रासप्रमाणें फक्त कानांस किंवा चित्रबंधाप्रमाणें फक्त डोळ्यांसच आल्हाद या ठिकाणीं हीतो असें नाही व म्हणूनच उद्भटानें श्लेष सर्वच्या सर्वच अर्थालंकारांत घातला आहे. परंतु हेंही कबूल केलें पाहिजे कीं, शब्दश्लेषाकरितां लेखकास विशिष्ट शब्दांवर फारच अवलंबून रहावें लागतें. शब्दयोजनेचें स्वातंत्र्य रहात नाही. त्यामुळें अर्थव्यक्तीही अनेक वेळां सहज होळें शकत नाही. चारुत्व अर्थांचेंच असलें तरी महत्त्व शब्दांचेंच फार असतें. असें असल्यानें श्लेषाच्या तिसऱ्या प्रकारासच अर्थालंकार म्हणावें व पहिल्या दोन प्रकारांस शब्दालंकार म्हणावें हेंच योग्य होय.

संस्कृत वाङ्मयांत श्लेषांचा प्रचार फार होता. व काव्यास चारुत्व आणण्यास

श्लेषांचा प्रसार

त्याचा भरपूर उपयोग कवींनीं करून घेतला. इंग्रजी वाङ्मया-

प्रमाणें 'Note the pun upon the word—'

अशा तऱ्हेचें कौतुक संस्कृत वाङ्मयांत होणार नाही. श्लेषांच्या या उपयोगाची जाणीव आमच्या ग्रंथकारास होतीच, व त्यांनीं ती स्पष्टपणें दर्शविलीही आहे. दण्डीनें 'श्लेष हा इतर सर्व अलंकारांतील मौजेंत भरच टाकतो' असें म्हटलें आहे.^१ जगन्नाथानेंही अशाच तऱ्हेचें त्याचें स्तुतिपूर्ण वर्णन केलें आहे.^२ तथापि श्लेषांचा अतिरेक झाल्यास तोही सहृदयास उद्वेगकारक झाल्यावाचून रहात नाही हेंही लेखकांनीं लक्षांत ठेविलेलें बरें.

१. श्लेषः सर्वासु पुष्पाति प्रायो वक्रोक्तिषु श्रियम् । का. द. २-३६३

२. सरस्वत्या नवं नवं सौभाग्यमावहन् नानाविधेषु लक्ष्येषु सहृदयैर्विभाषनीयः ।

र. गं. पृ. ४०२.

साध्यमूल व विरोधमूल अलंकार व त्यांस अत्यंत उपयोगी पडणारा जो श्लेष
 शृंगलामूल अलंकार त्याचा विचार संपल्यावर इतर अलंकारांकडे वळणें इष्ट
 आहे. यांत शृंगलामूल अलंकारांचा एक वर्ग आहे. त्यांत
 कारणमाला,^१ एकावली^२ व सार^३ यांचा मुख्यतः समावेश होतो. यांसच जवळ रूपक,
 उपमा, निदर्शना इत्यादि अलंकारांच्या माला होत. कारणमालेंत एक दुसऱ्याचें कारण,
 दुसरें तिसऱ्याचें, तिसरें चौथ्याचें अशी परंपरा असते. एकावलीमध्येंही परंपरा असते,
 पण त्यांतील वस्तूंचा संबंध कार्यकारणभावाचा नसतो. सार अलंकारांत एक गोष्ट एकाद्या
 वर्गांत सारभूत म्हणजे सर्वांत चांगली आहे, दुसरी या पहिलीच्या वर्गांत सारभूत आहे
 अशी परंपरा असते. याप्रमाणें या तीन्ही प्रकारांत साखळीसारखी, एकांत एक दुबे
 अडकवावेत तशी रचना असते. मालाअलंकारांत साखळी नसली तरी अनेक गोष्टींचें
 एकत्र ग्रथन असतें, म्हणून ते यास जवळ आहेत. परंतु या अलंकारांत मौज आहे, ती
 अर्थाची फारशी नसून रचनेचीच आहे, हें सहज लक्षांत येण्याजोगें आहे. तेव्हां यांना
 अर्थालंकार असें म्हणणें कितपत योग्य आहे असा प्रश्न उद्भवतो. यांतील चारुत्व हें
 मुख्यतः वाक्यरचनेवर अवलंबून आहे, पण विशिष्ट शब्दांवर नाहीं. तेव्हां हे घड ना
 शब्दांचे, घड ना अर्थाचे असे आहेत. फारच झाल्यास वाक्यालंकार असें नांव त्यांस
 देतां येईल. तथापि अमुक एक अमक्याचें कारण, किंवा अमुक एक गोष्ट अमुक दुसऱ्या
 गोष्टीचें सार इत्यादि अर्थप्रतीतीही थोडीबहुत चमत्कृतिपूर्ण असल्यानें त्यास अर्थालंकार
 असें म्हटलें आहे. माला-अलंकारांत मात्र मालेमुळें येणारी अधिक चमत्कृति आपला
 नवीन असा अर्थ कांहींच सांगत नसल्यानें त्यास अर्थालंकार केव्हांही म्हणतां
 येणार नाहीं.

वाक्यांतील विशिष्ट रचनेमुळें ज्यांस कांहींशी शोभा आली आहे, अशा अलंकारांत
 आणखीही कांहीं अलंकार घालितां येतील. यथासंख्य,
 वाक्यरचनामूल अलंकार परिसंख्या, आक्षेप, उत्तर, परिकर इत्यादि अलंकार या
 प्रकारचे आहेत. यथासंख्य अलंकारांत अनेक विशेष्यांच्या
 क्रमांतच त्यांची विशेषणें किंवा विधेयें येणें;^४ परिसंख्येंत प्रश्नोत्तररूपानें, किंवा विविध

१. विद्या विद्वत्संगें, विद्येपासुनि विनय तो जोडे ।

लोकप्रीती विनयें, लोकप्रीतीमुळेंहि सर्व जडे ॥ कारणमाला (अ. दर्पण)

२. वसंत तेथें वनें । वनें तेथें सुमनें ।

सुमनीं पालिगनें । सारंगांचीं ॥ (ज्ञा. १८-१६३६). एकावली

३. ऐसें असतां भ्राता, तोही स्वज्येष्ठ, त्यांतही राजा

तत्रापि धर्मकोविद, बहु मानी ज्यास शांतनव आजा ॥ सार.

४. तृणें मृगाला, सलिलें झषाला, संतोष हे वृत्ति महाबनाला ।

तयांस निष्कारण तीन बैरी; किरात, कैवर्तक दुष्ट भारी ॥ यथासंख्य (बामन)

निषेधात्मक वाक्याचे द्वारे एक विशिष्ट गोष्टच इतरांचे मानाने योग्य वा अयोग्य आहे असें सुचविणें;^१ आक्षेपांत वाक्यार्थ परिणामकारक व्हावा म्हणून बहुतेक अर्थ व्यक्त किंवा सूचित झाला असतां वाक्यच मध्ये सोडून देणें^२; उत्तरांत फक्त उत्तरेंच देऊन प्रश्न सूचित करणें^३; परिकरांत साभिप्राय विशेषणें एकावर एक देणें^४ इत्यादि गोष्टींनीं वाक्यार्थास चारुत्व येतें. परकीं यथासंख्यास अलंकार म्हणावें कीं नाहीं याबद्दल अलंकारिकांत दुमत आहे. हा फक्त दोषाभाव आहे; त्यांतील क्रम न साधल्यास भलत्याचा संबंध भलत्याशीं लागेल. तो तसा लागूं न देणें हेंच यथासंख्याचें कार्य आहे असें कांहींचें म्हणणें आहे. (अपक्रमत्वरूपदोषाभाव एव यथासंख्यम्). तीच गोष्ट परिकरासंबंधी आहे. कोणतीही विशेषणें साभिप्राय हवीतच. तीं तशीं नसतील तर अनर्थकत्वाचा दोष होईल. उलटपक्षां कित्येकांचे मते हे दोष टाळण्याचें काम डोळ्यांत भरेलसें झालें कीं त्यास नुसतें अभावात्मक स्वरूप रहात नाहीं. एक साभिप्राय विशेषण असल्यास तितकेंसे डोळ्यांत भरत नाहीं. अनेक लागोपठ आल्यास तसें होतें. यथासंख्यांतही आवश्यक क्रम दोन गोष्टींतच पाळिल्यास तितकासा लक्षांत येत नाहीं; पण तीन किंवा त्यांहून अधिक बाबतींत साधिल्यास त्यांत मौज वाटते. कारण पद्यांत तसें करणें कठीण असतें. अर्थात् ही मौजही फारशी नाहीं व तींत कविप्रातिभात्मकत्वाचा अंशही बराच कमी. आणि ते एक अलंकाराचें मुख्य लक्षण म्हटलें गेलें आहे. वर सांगितलेल्या बहुतेक अलंकारांसंबंधीं हेंच म्हणतां येईल. वाक्यरचना व भाषाभरणी यांवर ज्यांचें प्रभुत्व आहे त्यांस थोड्या-फार श्रमानें हे वाक्यालंकार साध्य आहेत. त्यांत विरोधास्तकी कविप्रातिभेची कसोटी नाहीं.

कांहीं अलंकार तर्कपद्धतीवर उभारले आहेत. उदाहरणार्थ, काव्यलिंग, अनुमान, अर्थापत्ति. मागे सांगितलेच आहे कीं, अर्थान्तर-तर्कन्यायमूल अलंकार न्यासाच्या एका प्रकारांत Induction, व दुसऱ्या प्रकारांत Deduction ची छटा पहावयास मिळते. त्याप्रमाणेच येथेही थोडासा प्रकार आहे. अनुमानांत तर्कांतील हेतुरचनेचें अनुकरण करून एकादी सुंदर कल्पना सांगितलेली असते. अर्थात् प्रतिज्ञा व हेतु हे कविप्रातिभात्मक असल्यानें शुद्ध तर्काच्या कसोटीस उतरणार नाहींत. काव्यलिंगांत अमर्क अमक्याचें कारण असें सुचविलें जातें; परंतु 'म्हणून' (तस्मात्) या अर्थाचे कारणवाचक शब्द मात्र त्यांत नसतात. अर्थान्तर-न्यासांत औपम्य हें प्रमाण अधिक जोरदार असतें; तर यांत कार्यकारणभावच अभिप्रेत

१. भूषण काय ? विनय तो; दूषण ? औद्धत्य; मरण ? तें अयश ॥ परिसंख्या

२. यापरिनें दिवसा रात्रीं । विरहाची ती आग—

जाऊंदे ! सांगून तरी । काय असे उपयोग ॥

आक्षेप.

३. कुशल असे मी, माझी नको तुला काळजी, नसे मज भीति ॥ उत्तर.

४. तुम्ही परम चांगले, बहु समर्थ दाते असे । परिकर. मोरो०केका० २९

आहे. पण तर्कांत व यांत फरक येवढाच कीं एकांत रूक्ष, निदान नीरस, चर्चा असते तर दुसऱ्यांत सरस व सुंदर काव्यमय कल्पना असते. काव्यलिंगासंबंधीही यथासंख्या-प्रमाणेंच दुमत आहे व त्यास कारणही तेंच आहे.

रुच्यकानें अलंकारांचे आणखीही दोन तीन वर्ग केले आहेत. त्यांत काव्यन्यायमूल व लोकाव्यायमूल असे दोन वर्ग आहेत. पैकीं पहिल्यांत यथासंख्य, आणखी कांहीं वर्ग पर्याय, परिश्रुति, परिसंख्या, अर्थापत्ति, विकला, समुच्चय व समाधि हे अलंकार घातले आहेत. दुसऱ्यांत प्रत्यनीक, प्रतीप, मीलित, सामान्य, तद्गुण, अतद्गुण व उत्तर हे आले आहेत. यांचें भेदक तत्त्व काय आहे हें मात्र समजत नाहीं. पैकीं यथासंख्य, परिसंख्या, उत्तर हे वर एका वर्गांत घातलेच आहेत. मीलित, सामान्य, तद्गुण हे साम्यावर बरेच अवलंबून आहेत. अतद्गुण, प्रतीप हे विरोधानें उपकृत असतात. अर्थापत्ति तर्कन्यायमूल समजावयास हरकत नाही. याप्रमाणें हें वर्गीकरण कोणत्या तत्त्वावर झालें आहे हें नीट कळत नाही. प्रत्यनीक, पर्याय, परिश्रुति, समाधि यांची मौज वर्णनपद्धतीपैक्षां त्यांत आलेला लोकन्याय किंवा विषय यावरच अवलंबून असल्यास 'वाग्विकल्प' या अलंकाराच्या व्याख्येस ते उतरणार नाहीत असेच वाटतें. गूढार्थप्रतीतिमूल अलंकार तर प्रत्यक्ष विषयावरच अवलंबून असतात.

परंतु अशा तऱ्हेनें वर्गीकरण करीत गेल्यास तें संपणार नाही. कांहीं अलंकार या वर्गीकरणांतून निसटणारच व बसविल्यास मोठ्या अडचणीनेंच बसतील. तेव्हां या अतिशयित वर्गीकरणांत न शिरणेंच बरें. अर्थालंकार हे अर्थाविक्रणाचे निरनिराळे प्रकार आहेत व हे प्रकारही अनंत असावयाचे; तेव्हां अलंकारांचे संख्येस मर्यादा नाही. त्यांच्या स्वरूपासही नाही. परंतु अलंकारांचें वर्गीकरण करितांना अर्थव्यक्तीचे पद्धती-कडेच लक्ष देणें जरूर आहे. कारण त्याची व्याख्या मागें सांगितल्याप्रमाणें 'बोल्याचे प्रकार' अशी आहे. हे प्रकार (Manner) सोडून आपण त्या अलंकारांच्या विषया (Matter) कडे पाहूं लागल्यास आपलें वर्गीकरण अधिकच गुंतागुंतीचें व अमर्याद असें होईल. वाग्विकल्पच अनंत आहेत; त्यांत आणखी वाग्विषय मिळविल्यास ही अनंतता अधिकच होईल. तेव्हां अलंकारांची उभारणी व वर्गीकरण या वाग्विकल्पावरच व्हावी, विषयांवर होऊं नये. इंग्रजी वाङ्मयांतही हे अलंकार अर्थव्यक्तीच्या पद्धतीसच नियत आहेत, विषयांवर अवलंबून नाहीत. रुच्यकानें केलेला शेवटचा वर्ग (गूढार्थप्रतीतिमूल) विषयनिष्ठ असल्यानें अलंकारांचें मूलतत्त्व पाळूं शकत नाही.

अर्थालंकारांविषयीं झाली एवढी चर्चा पुष्कळ असली, तरी एकंदर अलंकार-वाङ्मयाचे मानानें अत्यंत अपुरी आहे. तथापि व्यक्तिः सान्या अलंकारांच्या स्वरूपाची सविस्तर व सोपपत्तिक चर्चा अगदी पूर्णपणें नसली तरी बरीचशी इतर कांहीं ग्रंथांतून

आधीच मराठीत आली असल्याने येथे ती करावयाची नाही. शिवाय स्थलाभाव हेही एक कारण आहेच. म्हणून यापुढे मागे ठेवून दिलेला शब्दालंकारविचार थोडक्यांत आट-पून हा विषय संपविणे बरे.

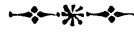
शब्दालंकारांची सविस्तर चर्चा इतर पुस्तकांत येऊन गेलीच आहे. अर्थालं-

कारांचे मानाने यांची संख्या अत्यंत थोडी आहे हे मागे
शब्दालंकार सांगितलेच आहे. पैकीं यमक हा मराठीत आवश्यक असा

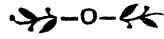
भाग होऊन बसला आहे. त्यामुळे त्याचे अलंकारत्व मराठी काव्यांत नाहीसे झाले आहे. संध्या न केल्यास जसा दोष लागतो, करून पुण्य मात्र नाही, त्यापैकीच या यमकाचे आहे. असल्यास फारशी शोभा नाही, नसल्यास मात्र कसेसेच वाटते. यमकाची आवश्यकता संस्कृत वाङ्मयास नव्हती; मराठीसच का वाटावी हे कळणे कठीण आहे. यमकाचे दामयमक व अश्वघाटीयमक असे आणखीही प्रकार आहेत. दुसरा अलंकार अनुप्रास होय. याचे लाटानुप्रास, वृत्त्यनुप्रास, छेकानुप्रास इत्यादि प्रकार आहेत. अनुप्रासाचे स्वरूप काय आहे याचा काहीसा विचार गुणप्रकरणां माधुर्याचा विचार करीत असतांना आलाच आहे. इंग्रजी वाङ्मयांत जसे अनुप्रासाचे कौतुक आढळून येते, तसे संस्कृत किंवा मराठी वाङ्मयांत नाही. आज अनुप्रासाचे जे आत्यंतिक स्वरूप दृष्टीस पडते ते मात्र उच्च अभिरुचीचे निदर्शक नाही. शब्दालंकारांचे एकंदर स्वरूपच खऱ्या काव्य-रसिकास अरमणीय वाटणारे आहे. त्यातून तो मुद्दाम डोळ्यांत भरेलसा, किंवा कानांवर आदकेलसा सहेतुक व अतिशयित असल्यास रसिकास आनंद न देतां उद्वेगच देत राहील. ही सामान्य गोष्ट अनुप्रास या विशिष्ट अलंकारासंबंधीही खरी आहे. नुसत्या अनुप्रासाकरितां आजकाल जी अनर्थक व निरर्थक रचना होत असते ती पाहून हे अलंकारच काय अशी शंका मनांत उभी राहते. यापुढे चित्रवन्धांची मजल आहे. निरनिराळ्या आकृतींत बसविण्याकरितां केलेली रचना अत्यंत कृत्रिम व्हावी यांत नवल नाही. किंवा संबंध श्लोक एकाच किंवा दोन व्यञ्जनांच्या बाराखडीतच लिहावयाचा असा आग्रह धरिल्यास क्लिष्टतेचा उत्कर्ष न झाला तरच नवल होय. परंतु याही कलेंत आपण कमी नाही, एवढे दाखविण्याकरितांच माघ, भारवी यांच्यासारख्या कवींनी अशा प्रकारची रचनाही आपल्या महाकाव्यांतून घातली आहे ! जणू काही असल्या अप्रयोजकपणासही महाकाव्यांत स्थान आवश्यक आहे. प्रतिभेचा व्यर्थ अपव्यय मात्र झाला आहे. चवथा शब्दालंकार जो शब्दश्लेष त्याचे स्वरूपही अर्थश्लेषाच्या चर्चेबरोबरच स्पष्ट झाले आहे. पांचवा पुनरुक्तवदाभास यांत शब्दोच्चारणाने पुनरुक्ति झाली आहे असे वाटते; परंतु अर्थ लावितांच ती तशी नाही असे दिसून येते. वक्तोक्ति हाही एक शब्दालंकार मानिला आहे. त्यामध्ये भर श्लेषावर असतो. बोलणाऱ्याने शब्द एका अर्थी वापरावयाचा व ऐकणाऱ्याने त्याच्या दुसऱ्या अर्थाच्या जोरावर जाणूनबुजून विपर्यास करावयाचा हे याचे स्वरूप आहे. असे करण्यास बहुधा त्या शब्दास दुसरा अर्थ असतो एवढेच एक कारण असते. विपर्यास होण्यास स्वाभाविक कारण असे दुसरे नको. याने आनंद

अर्थात् लहान मुलांसच होतो, सहृदयांस नाही. साऱ्याच शब्दालंकारांसंबंधी हे बऱ्याच अंशाने खरे असल्याने निराळे सांगावयास नकोच, असो. नवीन होतकरू कवींनी या शब्दालंकारांचे नादी न लागणेच बरे. नाहीतर त्यांतच गुरफटून जाण्याची पाळी येते, व त्यांतून सुटका होणे कठीण जाते. आपले काव्य अलंकारादि बाह्य गोष्टींनी नटविण्यापेक्षा त्यांत अंतरंगसौंदर्य आणण्याचा प्रयत्न करणे अंती फलदायी होईल. परंतु ही गोष्ट सहजी लक्षांत येत नाही म्हणूनच ती येथे सांगणे भाग आहे.

प्रकरण ११ वें



काव्यभेद



काव्याचें, त्याच्या अंगोपांगांसहित, विवेचन आतांपर्यंत झालें. त्याचें जे निरानेराळें काव्यभेद कां करावयाचें ? प्रकार त्यांचा विचार या प्रकरणांत करावयाचा आहे. काव्याचे हे असे अनेक भेद करणें किती योग्य आहे हाच प्रश्न येथें उद्भवण्याचा फार संभव आहे. काव्य कोणत्याही प्रकारचें असलें तरी त्यापासून होणारा आनंद हा एकच आहे, तो आनंद देणारें तें सारेंच काव्य, त्याचें वर्गीकरण तें काय व कसें करावयाचें अशी एक दृष्टि आहे. हीच दृष्टि अवलंबून डिक्शॅनरनें भाव-गीतासंबंधीं लिहितांना भावगीत एवढेंच खरें काव्य आहे; सर्व प्रकारचें काव्य भावगीतांतच दृश्य झालें पाहिजे; काव्याचे इतर प्रकार हे काव्यशक्तीच्या निरानेराळ्या इतर शक्तींशीं झालेल्या मिश्रणाचें फल आहे; असें प्रतिपादन केलें आहे. भावनांच्या व्यक्तीकरणाच्या शक्तीस वर्णनशक्ति मिळाली कीं, वर्णनात्मक अथवा कथात्मक काव्य होतें. आपण अलिप्त राहून दुसऱ्याच्या भावना नाटककाराप्रमाणें वर्णन करण्याच्या शक्तीमुळे नाट्य-गीतें उत्पन्न होतात. तत्त्वशोधन करणाऱ्या विचारशक्तीशीं संयुक्त झाल्यास तीच शक्ति गूढगुंजनात्मक काव्य उत्पन्न करिते. याही पुढें जाऊन काव्यांतील मुख्य शक्तीशीं इतर शक्ति संबद्ध झाल्यानंच नाटक, कादंबरी, लघुकथा इत्यादि ललितवाङ्मयाचे प्रकार उत्पन्न होतात असेंही आपल्यास म्हणतां येईल. तत्त्वतः ही गोष्ट खरी असली तरी व्यवहाराच्या सोईसाठीं कोणत्याही बाबतींत वर्गीकरण हें आवश्यक होऊन बसतें. कोणत्याही कलेंत हेंच तत्त्व मान्य केलेलें दिसेल. चित्रकलेपासून होणारा आनंद एकच असला तरी या कलेचे निसर्ग-दृश्य (Landscape), शरीरदर्शन (Portrait), रस्त्यांतील देखावे (Street-scenes), अचल जावदर्शन (Still life), इत्यादि विषयानुषंगानें केलेले भेद व तैलचित्रें (Oil paintings), जलरंग (Water-colours), काळें व पांढरें (Black and white), इत्यादि पद्धतींवर अवलंबून असलेले भेद सर्वांस माहीत आहेतच. तसेंच शिल्पकलेपासून होणारा आनंद जरी एकच असला तरी पूर्ण (Life-size), अर्ध (Bust), फक्त मुख (Head), Relief panels इत्यादि आकारविशिष्ट व Bronze, marble इत्यादि उपादानविशिष्ट भेद तीतही आहेतच. फार काय, कलेपासून होणारा आनंद जरी एकच असला तरी हस्त, कंठ, वाक् इत्यादि भिन्नभिन्न साधनांमुळे शिल्प, गायन, काव्य इत्यादि भिन्नभिन्न कला उद्भूत झाल्याच. हस्तकलांतही शिल्प, चित्र व काहीं अशीं नाट्य व नर्तन अशा आणखीही कला उत्पन्न

ज्ञात्या. यावरून वर्गीकरण हे स्वाभाविक व सोईचेंच आहे याविषयी शंका उरत नाही. विशेषतः कोणत्याही कलेचा व्याप किंवा प्रपंच फार वाढला की, तिच्या निरनिराळ्या शाखा आपोआप पडून त्यांचें एक एक विशिष्ट क्षेत्र आपोआपच पडतें व हें काव्य-कलेसंबंधानेही खरें आहे हें निराळें सांगायलास नको.

हे वर्गीकरण संस्कृत ग्रंथकारांनी व पाश्चात्य टीकाकारांनी निरनिराळ्या पद्धतीने केलें आहे. संस्कृत वर्गीकरण उभें (Vertical) व पाश्चात्यांचें वर्गीकरणाचे दोन प्रकार आडवें (Horizontal) आहे असे म्हणतां येईल. पैकीं उभें वर्गीकरण गुणांच्या मानावरून असतें, आडवें वर्णविषय किंवा वर्णनपद्धतीवर अवलंबून असतें. पहिल्यामध्ये गुणानुक्रमें उच्च नीच अशा पायऱ्या लाविल्या जातात; दुसऱ्यांत सारेंच काव्य समान दर्जाचें असे समजूनही त्याचे भिन्न स्वभावानुरूप भिन्न प्रकार पडतात. संस्कृत ग्रंथकारांनी काव्याचे मुख्य भेद उत्तम, मध्यम व अधम असे प्रत्यक्ष उच्चनीचता व्यक्त करणारे असे केले आहेत; पाश्चात्यांनी काव्य म्हटलें की, तें उत्तम काव्यच असावयाचें त्याखेरीज त्यास काव्याची पदवीच योग्य होणार नाही, अशा मतानेंच बहुधा प्रेरित होऊन भावगीत, नाट्यगीत, कथात्मक व सृष्टिवर्णनात्मक काव्य, स्तोत्रें, सुनीतें, विलापिका इत्यादि विषय व पद्धति यांच्या धोरणानें एकाच दर्जाच्या काव्याचे अनेक भेद केले आहेत. मुख्य वर्गीकरण उभें केल्यावर ज्ञानाच्या ग्रंथकारांनीही आडवें वर्गीकरण केलें आहेच. उत्तम काव्याचे वस्तुध्वनि, अलंकारध्वनि व रसध्वनि असे बाह्यतः तरी समान पदवीचे प्रकार विषयानुरूप व अविवक्षितवाच्य आणि विवक्षितान्यपरवाच्य असे पद्धत्यनुसार भेद पाडिले आहेत; मध्यम काव्याचे हि अगूढ इत्यादि आणखी आठ भेद केले आहेत; व अधम काव्याचे शब्दचित्र व अर्थचित्र असे दोन भेद कल्पिले आहेत. पाश्चात्य टीकाशास्त्रांत उत्तम, मध्यम व अधम असे भेद केले नसले तरी काव्याची किंमत गुणतः केव्हाही व्हावयाचीच; चांगले, वाईट, मध्यम असे प्रकार, निदान असा व्यवहार हा असावयाचाच. ही गुणानुक्रमें वर्गवारी लावण्यास कांहींतरी निश्चयात्मक तत्त्व आवश्यक आहे. संस्कृत टीकाशास्त्रांत ध्वनि व त्याचें सापेक्ष महत्त्व हे एक तत्त्व अशा प्रकारच्या निर्णयास निश्चित देणारें असे असल्याने त्याचा उपयोग करून गुणतः वर्गवारी करण्यांत आली. परंतु अशा तत्त्वाभावीं एकाद्या काव्याचें समीक्षण निरनिराळ्या टीकाकारांच्या मते निराळें होऊन त्यांचें काव्यत्वप्रमाण अनिश्चित ठरण्याचा फार संभव आहे. उदाहरणार्थ, रसोत्कटता हेंच काव्याचें मुख्य मापक असतें तर वाचकांच्या भिन्नतेमुळे प्रमाणाची एकरूपता रहाणार नाही व काव्याचें निश्चित गुणमापन होणें कठीण आहे. म्हणूनच आजकाल एकच कविता किंवा एकाच कवीचें काव्य भिन्न भिन्न टीकाकारांकडून चांगलें व वाईट असे दोन्हीही प्रकाराचें आहे, असे म्हटलें जातें. ध्वनितत्त्वासारखें एकादें तत्त्व माहीत नसल्याने पाश्चात्यांनी गुणतः वर्गवारी करण्याच्या मानगडीत न पडतां, विषय किंवा पद्धति यांस अनुसरूनच काव्याचे भेद पाडिले.

संस्कृत टीकाशास्त्रांतही वरील पद्धति ध्वनितत्त्वाच्या उदयानंतरच प्रचारांत आली. त्याआधी काव्याचे भेद कल्पित्याची रुढीच नव्हती, असे संस्कृत जुने भेद म्हटलें तरी चालेल. दण्डीने उत्तम, मध्यम असे भेद न

करितां फक्त महाकाव्यांचाच उल्लेख केलेला आढळतो. याशिवाय मुफक, कुलक, कोश, संघात इत्यादि प्रकार नुसते उल्लेखिले आहेत. आणखीही भाषानुरूप संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश व मिश्र असे प्रकार त्यानें सांगितले आहेत. परंतु या भेदांत उघड उघड तादृश अर्थ नाहीं हें दिसतेंच आहे. यानंतर वामनानें निबद्ध व अनिबद्ध असे दोन प्रकार केलेले दिसतात. अनिबद्ध म्हणजे स्फुट व निबद्ध म्हणजे सलग असें असलेले. स्फुट (एक एक श्लोकाचें) काव्य सुंदर दिसत नाहीं असेंही त्याचें म्हणणें आहे. निबद्ध असलें कीं, आपोआप त्यांत अनिबद्ध आलेंच असेंही पुढें तो म्हणतो. यापलीकडे वर्गीकरणाची मजल ध्वन्यालोककारांचे आधीं गेली नव्हती. मराठी काव्यशास्त्रांत या-विषयी फारशी चर्चा जुन्या टीकाशास्त्रास धरून झालीच नाहीं. अलीकडे जी चर्चा होत आहे, ती इंग्रजी वर्गीकरणास धरूनच होत आहे. ध्वनितत्त्वाच्या काव्यगुणमापकत्वा-विषयी अज्ञान आहे म्हणून म्हणा किंवा, त्याविषयी मतभेद आहे म्हणून म्हणा, जुने संस्कृत वर्गीकरण आज साफ विसरून गेलें आहे, तथापि पूर्वीची पद्धति काय होती, ती आज ग्राह्य आहे कीं त्याउय आहे हें पाहणें जरूर असल्यानें त्याचा थोडक्यांत विचार येथें करणें आहे.

परंतु तें करण्यापूर्वी पाश्चात्यांच्या काव्याच्या वर्गीकरणाचें दुसरें एक तत्त्व अलीकडे आपल्या टीकाशास्त्रांत आलें आहे त्याचा उल्लेख केला पाहिजे. तें म्हणजे काव्याची आत्मनिष्ठता किंवा अनात्म-निष्ठता हें होय. काव्याचा विषय प्रत्यक्षपणें जर कवीच्या

भावनाच असतील तर तें काव्य आत्मनिष्ठ होतें; कवी जर दुसऱ्यांच्या भावनांचें वर्णन करीत असेल तर तें काव्य अनात्मनिष्ठ होतें. यावरून इंग्रजीत Personal आणि Impersonal अथवा Subjective आणि Objective असे काव्याचे दोन प्रकार कल्पिले जातात. वर उल्लेखिलेले सर्व काव्यप्रकार या दोन स्थूल वर्गांत मोडतात. शुद्ध भावगीत, सुनीत, विलापिका, केव्हां केव्हां सृष्टिवर्णनपर काव्य, हीं बहुतांशी पाहिल्या वर्गांत मोडतात; तर कथात्मक काव्ये, नाट्यगीतें इत्यादि प्रकार दुसऱ्या वर्गांत जातील. अर्थात् दुसऱ्यांच्या नांवाखाली कवि स्वतःचे अनुभव सांगेल; परंतु तो तसें स्पष्टपणें करीत नाही. नाट्यगीतांत प्रथमपुरुषांत केलेली रचनाही कवीचे अनुभव आहेत असें आपल्यास म्हणतां येणार नाही. अर्शा काव्ये अनात्मनिष्ठच म्हटली पाहिजेत. वरील प्रकारचा भेद संस्कृत आलंकारिकांनीं केला नसला तरी यास्कानें ऋग्वेदसूक्तासंबंधानें केला आहे. त्यानें या सूक्ताचे तीन भेद केले आहेत. कवि स्वतःसंबंधीच वर्णन करूं लागल्यास तीं सुखे आध्यात्मिक होत, स्वतःच पण इतर गोष्टींचें वर्णन करीत असल्यास तीं प्रत्यक्षकृत सुखे होत व कवि स्वतःस मागे ठेवून दुसऱ्याचे तोंडून कांहीं वर्णन किंवा त्याच्या

भावना बदवीत असेल तर तीं सूक्ष्मे परोक्षकृत होत असें त्याचें मत होतें.^१ यामुळे बरील वर्गीकरण अधिकच निश्चित स्वरूपाचें झालें आहे. वर्गीकरणाच्या या तत्त्वाचा खरोखर कांहीं विशेष उपयोग आहे असें नाहीं. कवीची स्वतःची व्यक्तिता (Individuality) त्याच्या काव्यांत बघण्याची प्रवृत्ति याच्या मुळाशी आहे. या तत्त्वानें दुसरी एक सोय झाली ती अशी. काव्य या मोठ्या सदराखालीं एकदम सारे प्रकार घालण्यापेक्षां त्याचे कांहीं वर्ग करून तें काव्य या जातीखालीं घालणें विवेचनाचे दृष्टीनें सोपें होतें. यामुळे काव्य ही अत्युच्च जाति (Summum Genus) व त्याचे इतर व्यक्तिशः प्रकार (Infima species) यामध्यें एक भेदक तत्त्व उपलब्ध होतें.

याशिवाय आणखीही एक प्रकारचें वर्गीकरण शक्य आहे हें मागे सुचविलेंच आहे. वर उल्लेखिलेल्या काव्यप्रकारांस दोन निरनिराळ्या वर्गीकरणाचें तिसरें तत्त्व आहे. वर उल्लेखिलेल्या काव्यप्रकारांस दोन निरनिराळ्या कारणांनीं स्वतंत्र वर्गाचें स्थान मिळतें. त्यांपैकी पहिलें म्हणजे विषयाचें होय. विलापिका, गोपगीतें, शिशुगीतें, सृष्टिकाव्य इत्यादि वर्ग त्यांतील विषयविशेषामुळेच स्वतंत्र स्थान पावले आहेत. उलट नाट्यगीतें, कथनविशिष्ट काव्य (Narrative Poetry), सुनीत इत्यादि वर्ग विशेषतः लेखनपद्धतीमुळेच स्वतंत्र झाले आहेत. हेंच तें दुसरें कारण. याचाही उपयोग अर्थात् बरीलप्रमाणेच आहे.

संस्कृत टीकाशास्त्रांत काव्याचें व्यवस्थित असें वर्गीकरण प्रथम ध्वन्यालोक-कारांनींच केलें हें मागे सांगितलेंच आहे. तेंच मम्मट, ध्वनिकारांचे तीन मुख्य वर्ग आपल्यादीक्षित, जगन्नाथ यांनीं बहुतांशी मान्य केले आहे. वर्गीकरणाच्या या पद्धतींत इतके सूक्ष्म सूक्ष्म भेद केले आहेत कीं, त्यांची नुसत्यां पहिल्या म्हणजे उत्तम प्रकारांची संख्या १०,४५५ इतकी झाली आहे. दुसऱ्या प्रकारचे (मध्यम काव्याचे) मुख्य भेद आठच असले तरी आणखीही शेंकडों प्रकार होऊं शकतात. तिसऱ्या म्हणजे अधम प्रकारच्या काव्यांत मुख्य भेद दोन व अनेक अलंकारांप्रमाणें अनेक पुढचे भेद पडतात. त्या मुख्य भेदांची साधारण कल्पना पुढील-प्रमाणें आहे.

मागे सांगितल्याप्रमाणें व पहिल्याच प्रकरणांत उल्लेखिल्याप्रमाणें ध्वनिकारांच्यामते ध्वनि अर्थात् व्यंग्यार्थ हाच काव्याच्या गुणमापनाचें प्रमाण ठरतो. तो मुख्य असेल तर तें पहिल्या प्रतीचें काव्य ठरतें; तो गौण असेल तर दुसऱ्या प्रतीचें अथवा मध्यम काव्य होतें; ज्यामध्ये तो मुळींच नसेल तें काव्य अधम ठरतें. मुख्यामुख्यता ही चार-त्वाप्रमाणें ठरवावयाची. व्यंग्यार्थच अधिक मनोरंजक असेल तर तो मुख्य समजला जातो. व्यंग्यार्थ थोडासा आहे, पण वाच्यार्थच त्यापेक्षां अधिक चमत्कृति उत्पन्न करीत असेल तर तोच मुख्य राहतो, व्यंग्यार्थ गौण राहतो. जेथें व्यंग्यार्थ मुळींच नाहीं, पण अर्था-लंकार किंवा शब्दालंकार यांनीं त्या काव्यास चमत्कृति आणली असेल तर अर्थात्

काव्याच्या तिसरा प्रकार होतो. आनंदवर्धन या तिसऱ्या प्रकारास काव्य असे म्हणा-
वयासही तयार नाही, हे मागे आलेच आहे. त्याचे मते ही काव्याची नुसती नकल
आहे, खरे काव्य नव्हे. चित्रांतील सृष्टीत जसे स्वारस्य नाही, तसे या काव्यांतही नाही.^१
म्हणून त्यास चित्रकाव्य असे नांव मिळाले असे दिसते.

जगन्नाथाने नेहमीप्रमाणे आपला थोडासा कां होईना, मतभेद दर्शविला आहेच.

त्याने काव्याचे (१) उत्तमोत्तम, (२) उत्तम, (३) मध्यम व
जगन्नाथाचे वर्गीकरण (४) अधम असे भग पाडिले आहेत. जेथे शब्दार्थ गौण

राहून कोणता तरी अर्थ व्यञ्जित करितात ते काव्य उत्तमोत्तम होय; जेथे व्यंग्य हे
अप्रधान राहूनही चमत्कृति उत्पन्न करिते ते उत्तम काव्य होय; जेथे व्यंग्य किंवा
वाच्य गौण किंवा प्रधान अशा स्थितीत नसतात, वाच्य हेही व्यंग्याइतकेच पण
स्वतंत्रपणे चमत्कृति उत्पन्न करील तो प्रकार तिसरा; व जेथे अर्थचमत्कृति आहेच
पण शब्दचमत्कृतीच मुख्य आहे ते काव्य चवथ्या व अधम प्रकारचे होय. अर्थात्
मुख्य दृष्टीत फारसा फरक केलेला नाही. तेव्हा त्याचा नुसता उल्लेख करून ध्वनिकारांचे
वर्गीकरण अधिक सूक्ष्मतेने पाहणे योग्य होईल. तांपर्यंत काव्याचे उभे वर्गीकरण
पुढीलप्रमाणे होईल एवढेच लक्षांत ठेवणे वरे.

काव्य	}	उत्तम = व्यंग्यप्रधान
		मध्यम = गुणीभूतव्यंग्य
		अधम = व्यंग्यशून्य अलंकारैकयुक्त = चित्रकाव्य

यांपैकी एकेक प्रकार घेऊन त्याचे अधिक वर्गीकरण करू. पाहिल्या वर्गाचे
म्हणजे उत्तम काव्याचे पुनः तीन मुख्य प्रकार आहेत.
उत्तम काव्याचे तीन प्रकार पहिला वस्तुध्वनि. जेथे एकादी विशिष्ट गोष्ट ध्वनित केली
जाते तेथे वस्तुध्वनि होतो. (पुढील उदाहरणे काव्यचर्चा, पृष्ठ १०७, ल. ग. लेले,
यांच्या लेखावरून घेतली आहेत.)

“ १. भोजनृपाच्या काळीं ताम्र तसें लोहही अलभ्य जनीं ।

शासनपत्रीं पाहिलें, दुसरे अरिशृंगलादि बंधानीं ॥

या भोजराजाच्या स्तुतीत त्याचे औदार्य व पराक्रम ध्वनित होत आहेत.

२. नृपाला ‘ सर्व देशीं तूं ’ मिथ्या ही स्तुति भासते ।

अरीना, परनारीना पृष्ठ वक्ष न लाभते ॥

यांत राजाचे अकुतोभयत्व, शौर्य, व एकपत्नीव्रत हे उदात्त गुण प्रतीत होतात.

३. पथिका, पुस्तक धरिशी करिं, जोशी वैद्य वा वदे असशी ।

पति येईल कधि सांगें, सासू होईल तिमिरमुक्त कशी ? ॥

यांत घरांत पति नाही या गर्भित उक्तीने ' उलंका ' व सासूबाईना रात्री दिसत नाही या गूढ अभिप्रायावरून ' भीतीचा अभाव ' सूचित झाला व दोन्हीवरून ' तू रात्री येऊन भेट ' हे व्यंग्य ध्वनित झाले. "

ध्वनिकाव्याचा दुसरा प्रकार म्हणजे अलंकारध्वनि; कोणताही अलंकार स्पष्ट शब्दांत न सांगतां नुसता सूचित करण्यांत येतो तेव्हा हा प्रकार होतो. उदाहरणार्थ, पुढील दोन तीन श्लोक पहावे.

१. अनुपम अपुली कांती वाटुनि गेलासि चढुनि कां इतका ? ॥

चंद्रा ! भूमंडळ हें कुणी बरें सर्व पाहिलें मूर्खा ? ॥

यांत ' माझी प्रिया घरांतून बाहेर पडत नाही म्हणून, नाहीतर तुझ्याप्रमाणेच तिचेही मुख कान्तिमत् आहे हें तुला कळून येईल; ' असा भावार्थ असून उपमा अलंकार हा व्यंग्य आहे.

२. पुशिलें कोकिलवृंदा, पाहुनियां वृक्ष सर्वही झाले;।

भ्रमराला भेदानें तुजसम अजुनी कुणीहि ना दिसलें ॥

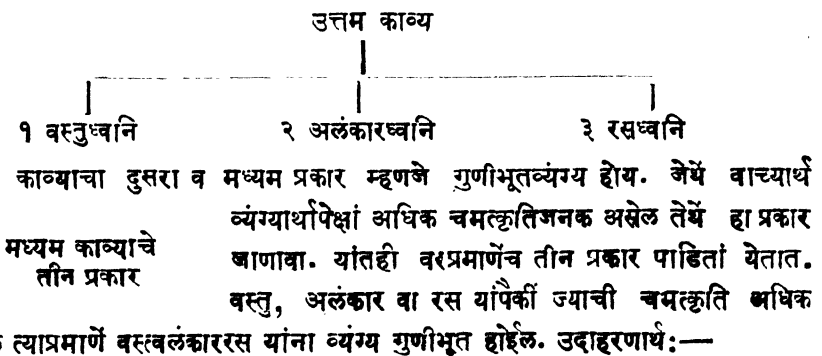
यांत ' भेदानें दिसला नाही ' म्हणजे अभेदानें दिसला; ' तुझ्यासारखा तूच वाटलास ' असा भावार्थ असल्यानें अन्वय अलंकार व्यञ्जित झाला आहे.

३. व्यर्थ असे जन्म तिचा चंद्रा ज्या देखिलें न नलिनीनें,

त्याचाही जन्म वृथा केली नलिनी न जागृता ज्यानें ॥

यांत चंद्राशिवाय नलिनीचा व नलिनीशिवाय चंद्राचा जन्म व्यर्थ आहे हा विनोक्ति अलंकार ध्वनित आहे.

ध्वनिकाव्याचा तिसरा प्रकार रसध्वनीचा आहे. रस हा नेहेमीं व्यंग्य असाच असावयाचा अशी ध्वनिमतवाल्यांची समजूत असल्यानें कोणताही रसपरीवाही भाग या प्रकारच्या काव्याचें उदाहरण होऊ शकतो. असें असल्यानें त्याची उदाहरणे येथें देऊन जागा अडविण्यांत अर्थ नाही. उत्तम काव्याचें वर्गीकरण याप्रमाणें पुढील प्रकारचें होतें.



१. सखगिरीशिखरावरती । शिशिरऋतूमर्च्येही ।
 ऊब मिळे वानर-लोकां । राघव-निश्वासांहीं ।
 परतुनि ये म्हणुनी जेव्हा । सीताशोध करून ।
 बळी पडे तेव्हा त्यांच्या । रोषाला हनुमान ।

यांत जानकीचें कुशल वृत्त आणल्यानें राघवाचा संताप कमी झाला हें व्यंग्य आहे. परंतु सखपर्वतावरची ऊब कमी झाल्यानें वानरांना थंडी वाजू लागली व त्यामुळे ते माव्तीवर रागावले, हें वस्तुवर्णनात्मक वाच्यच अधिक चमत्कृतिजनक असल्यानें व्यंग्यार्थ गौण आहे.

अन्योक्ति अथवा अप्रस्तुतप्रशंसा या अलंकारांत वाच्य तेंच अधिक हृद्य असल्यानें व्यंग्य गौण होतें. त्या वेळीं हा अलंकारच मुख्य असतो. पुढील उदाहरण अशा प्रकारचें आहे.

२. रे गर्दभा ! उपाशी कां तूं येथें असा उभा अससी ? ।

जा राजाच्या पागे, सपुच्छ सारेच अश्व तिथ म्हणती ॥ सुभाषित

येथें राजाचा कारभार अंदाधुंदीचा आहे हें व्यंग्य, गर्दभास उद्देशून केलेल्या भाषणा-पेक्षां कमी मौजेचें आहे म्हणून, अप्रस्तुतप्रशंसा हा अलंकारच मुख्य गणला जाऊन, व्यंग्य हें त्यास गुणीभूत समजलें गेलें आहे.

ज्यांत रस हा वाच्यार्थास अङ्गभूत आहे असें उदाहरण पुढें दिलें आहे. “हे राजा! तुझ्या शत्रूच्या स्त्रिया स्वप्नामध्ये आपल्या प्रियकरास उद्देशून बोलतात, ‘आतां हंसून काय होणार ? पुष्कळ दिवसांनीं दर्शन दिल्यावर आतां मी तुला सोडणार नाहीं. हे निर्दया ! ही कसली प्रवासाची आवड ? तुला आमच्यापासून दूर करणारी अशी ती कोण आहे ?’ इत्यादि. असें बोलत असतांच जाग्या होतात व आपले बलयरिक्त हस्त पाहून मोठ्यानें रडूं लागतात. ”
 (ध्वन्यालोक. पा. ७२.)

यांत करुणरस असूनही तो वाच्यार्थापेक्षां कमी चमत्कारी म्हणून हाही प्रकार गुणीभूत व्यंग्याचाच झाला. याप्रमाणें मध्यम काव्याचेही तीन प्रकार झाले ते असेः—

मध्यम काव्य

१. वाच्यगुणीभूतव्यंग्य वस्तु २. वाच्यगुणीभूतव्यंग्यालंकार ३. वाच्यगुणीभूत रस

काव्याचा तिसरा प्रकार जो अधम काव्याचा त्याचे शब्दचित्र व अर्थचित्र असे दोन भेद पडतात. पैकीं पहिला अगदींच वर्ज्य समजला जातो. केवळ यमकानुप्रासाकरितां केलेली रचना ह्या प्रकारांत जाते. उदाहरणार्थः—

अधम काव्याचे
 दोन भेद

नत जन हनन मर्नि न का मानधना जनन हानिच्या नयनां ।
नमनाहुनि अनुनय नच; अनुमानी ज्ञानखानिहि मुनिनयनां ॥

वाग्वैभयंती, पान १६३

याचा अर्थच आधीं कळणें कठीण आहे. जाणूनबुजून नुसत्या न करितां आर्या लिहिल्या-
वर काव्य असेंच व्हावयाचें. परंतु सममुलें रस किंवा ध्वनि या दोन्हींचाही नकार
साधला आहे. शब्दचित्राचें तें एक उत्तम उदाहरण झालें आहे.

पुढील उदाहरण अर्थचित्राचें आहे.

पूर्ण शशी हा आकाशीं जो झालें मिरवित आहे ।
मदनाचें हें अमोघ दुर्धर चक्र जणूं फिरताहे ॥
किंवा मन्दाकिनीतटाकीं ये विहराया हंस ।
गगनश्रीचा गळुनि पडला किंवा हा अवतंस ॥

येथें रूपक व उत्प्रेक्षा हे दोन अर्थालंकारच आहेत. यांत रस किंवा व्यंग्य कांहीं नाहीं.
नुसत्या कल्पना एकावर एक रचल्या आहेत. अर्थालंकारास संस्कृत टीकाकार अधम
काव्य समजतात हें लक्षांत ठेवण्याजोगें आहे.

जगन्नाथानें केलेल्या वर्गीकरणाचा उल्लेख मागें केलाच आहे. त्यानें अधम
काव्याचें जें लक्षण केलें त्यावरून तें अर्थचित्रयुक्त शब्दचित्र असतें असें म्हटलें आहे.
नुसत्याच शब्दचित्रास तो अधमाधम काव्य म्हणतो, व शब्दचित्र व अर्थचित्र हीं
दोन्ही एकाच दर्जाचीं नव्हेत, शब्दचित्र काव्यपदवीच्या लायकीचें नाहीं अशीच
त्याची कल्पना आहे. म्हणजे ध्वन्यालोककार व मम्मट या दोघांच्या मध्यें तो आहे.
पहिले कोणतेंच चित्रकाव्य समजत नाहींत. दुसरे दोन्हींसही, अधम कां होईना, काव्य
समजतात. जगन्नाथ अर्थचित्रास (अधम) काव्य समजतो, शब्दचित्रास नाहीं.

याप्रमाणें काव्याचें एक प्रकारचें वर्गीकरण झालें. हें अर्थात् बहुतांशीं विषयनिष्ठ
काव्याचें दुसरें वर्गीकरण असें होतें. परंतु वर्णनाच्या किंवा भाषेच्या पद्धतीवरूनही
एक प्रकारचें वर्गीकरण संस्कृत टीकाकारांनीं केलें आहे.
पैकीं उत्तम काव्याचे मुख्य प्रकार पुढीलप्रमाणें केले आहेत.

उत्तम, काव्ये (व्यंग्यार्थमुख्य)

१. अविवाक्षितवाच्य

२. विवाक्षितान्यपरवाच्य

पैकीं पहिल्याचे पुढां दोन भाग केले आहेत. एक अर्थान्तरसंक्रमितवाच्य व दुसरा
अत्यंततिरस्कृतवाच्य. दुसऱ्याचेही आणखी दोन भाग आहेत. एक असंलक्ष्यक्रम व
दुसरा संलक्ष्यक्रम. यापेक्षांही यापुढें अनेक भेद केले आहेत. पण त्या सूक्ष्म भेदांचा
विचार सामान्य वाचकांस फारच कंटाळवाणा वाटण्याचा संभव आहे. वर उल्लेखिलेल्या

प्रकारांचीही फारच त्रोटक माहिती येथें देणें शक्य आहे. अधिक माहितीकरितां मूळ संस्कृत ग्रंथ पहावेत.

अविवक्षितवाच्य या प्रकारांत शब्दांनीं येणारा अर्थ तितकासा अभिप्रेत नसतो.

उत्तम काव्याचे भेद 'सुवर्णपुष्पां पृथिवीं चिन्वन्ति पुरुषास्त्रयः' येथें पृथ्वीचा

किंवा सौन्याच्या फुलांचा संचय अभिप्रेत नाही. किंवा तुला सांगतो अर्थ असंभाव्य आहे. 'द्रव्य, वैभव मिळवितात,' येवढाच अर्थ उद्दिष्ट किंवा विवक्षित आहे. 'मी तुला सांगतो कीं तूं असें करूं नये,' येथें सांगणें याचा अर्थ 'उपदेश करणें' हा आहे. यास वरील मुख्य प्रकाराचा 'अर्थान्तरसंक्रमितवाच्य' प्रकार म्हणतात. कारण 'सांगणें' याचा साधा अर्थ 'उपदेश करणें' यांत संक्रमित झाला आहे. 'आपण विद्वान् आहां, आपल्यासारख्यांस आम्ही अज्ञ जनांनीं काय सांगावें!' इत्यादि वाक्यांत वाच्यार्थ अगदींच विवक्षित नाही. त्यामुळें त्यास 'अत्यंततिरस्कृत' असें म्हणतात. उत्तम काव्याच्या दुसऱ्या प्रकारांत वाच्यार्थ हा विवक्षित असतो. परंतु त्याचें पर्यवसान मागें दर्शवित्याप्रमाणें रसोत्पत्ति करण्याकडे होतें. ही रसोत्पत्ति कशी होते हें कळत नसल्यानें त्यास असंलक्ष्यक्रम असें म्हणतात. शब्दशक्तीनें किंवा अर्थशक्तीनें, श्लेषानें किंवा सूचनेनें जे अलंकार किंवा इतर गोष्टी ध्वनित होतात त्यांची ध्वनिपद्धति कळून येण्याजोगी असल्यानें त्या प्रकारास संलक्ष्यक्रमध्वनि असें म्हणतात. याप्रमाणें उत्तम ध्वनिकाव्याचे मुख्य भेद आहेत.

मध्यम म्हणजे गुणीभूतव्यंग्य काव्याचेही मुख्य आठ भेद सांगितले आहेत.

मध्यम काव्याचे भेद व्यंग्यार्थ अगदींच उथळ असला तर त्यानें फारशी मौज

येत नाही, त्याचप्रमाणें तो फारच गूढ राहिला तरीही क्लिष्टत्वामुळें विरसताच येते, म्हणून दोन्ही ठिकाणीं तो गौण मानून त्यास मध्यम काव्यांत घातलें आहे. पैकीं पहिल्यास अगूढ, तर दुसऱ्यास अस्फुट असें म्हटलें आहे. त्याचप्रमाणें व्यंग्य व वाच्य दोन्ही सारख्याच महत्वाचे असतील किंवा कोणतें अधिक प्रधान याविषयीं संदेहच असेल तर त्या वेळीं व्यंग्य गौणच समजून तें काव्य मध्यमच समजावयाचें. एकादे वेळीं शृंगारासारखा रस व्यंग्य असून तो करुणासारख्या रसास अंगभूत असेल तर तोही गौण होऊन तें काव्य मध्यम होतें. त्याचप्रमाणें वाच्यार्थ सिद्ध होण्यासच व्यंग्यार्थाची जरूरी लागली किंवा उपयोग झाला तरी व्यंग्य त्यास अंगभूत झाल्यानें गौण होतें व तें काव्य मध्यम समजलें जातें. जेथें आवाजानेंच व्यंग्यार्थ समजतो, त्या प्रकारानें उच्चार न केल्यास तें समजणार नाही. तेथें उच्चारावर अवलंबून असल्यानें तो व्यंग्यार्थ गौण समजावा. शेवटीं व्यंग्यार्थ असूनही तो स्वभावतः सुंदर नसेल तर तो गौण समजावा. स्थलसंकोचास्तव या साऱ्या प्रकारच्या उदाहरणांचा विस्तार येथें करितां येत नाही. अधम काव्यांत ध्वनीच नसल्यानें

त्याच्या व्यक्तीकरणाच्या पद्धतीवर अवलंबून असणारे भेदही त्यांत मिळू शकत नाहीत हे उघड आहे.

संस्कृत वाङ्मयांत उल्लेखिलेल्या एका काव्यप्रकाराचा विचार राहिला आहे. तो म्हणजे महाकाव्यांचा. दण्डांनी याचें वर्णन पुढीलप्रमाणें महाकाव्य केलें आहे. हा सलग किंवा निबद्ध काव्याचा प्रकार आहे. त्यांत अनेक सर्गरूपी विभाग असतात. त्याचें कथानक इतिहासांतून घेतलेलें किंवा इतरही योग्य नायक असलेलें असेल. इतिहास याचा अर्थ भारत, रामायण व पुराणें असा आहे, तर इतर कथानकांत हल्लींच्या कल्पनेप्रमाणें ऐतिहासिक व्यक्तींचीं चरित्रें येतील. त्याचे विषय नगर, पर्वत, समुद्र, ऋतु, चंद्र व सूर्य यांचीं वर्णनें, सलिलक्रीडा, उद्यानक्रीडा, मधुपान, पुत्रजन्म, राजकाय खलबते, सैन्याचें कूच, प्रवास व युद्ध इत्यादि असावेत. त्याची सुरुवात आशी, नमस्कार किंवा वस्तुस्तुतनेही व्हावी. वर्णन अलंकारयुक्त विस्तृत व रसपरिपूर्ण असावें. सर्ग फार मोठे नसावेत, वृत्ते गोड असावीत, सर्गांच्या शेवटीं निराळ्या वृत्तांत श्लोक घालावा. यांतील कांहीं गोष्टी कर्मा असल्या तरी चालतील, कारण रसिक त्या मनावर घेणार नाहीत. अशा प्रकारचें वर्णन महाकाव्याचें आलें आहे.^१ हेंच साधारणपणें पुढील ग्रंथकारांनीही दिलें आहे. संस्कृत महाकाव्यांत रघुवंश, कुमारसंभव, नैषधीय, शिशुपालवध, व किरातार्जुनीय हीं पंचमहाकाव्यें प्रसिद्ध आहेत. तीं इतिहासकथोद्भूत आहेत. त्याप्रमाणें बुद्धचरित, विक्रमांकदेवचरित, नवसाहस्रांकचरित हीं ऐतिहासिक व्यक्तींच्या चरित्रांवर लिहिलीं गेली आहेत. मराठीत वासुदेवशास्त्री खरे यांनी 'यशवंत-महाकाव्य' पूर्वींच्या धर्तीवर लिहिलें आहे. अगदीं अलीकडे माधव ज्यूलियन् यांनी त्या धर्तीवर, पण सामाजिक विषयावर असें 'सुधारक' महाकाव्य लिहिलें त्याचाही उल्लेख आवश्यक आहे.

आतांपर्यंत झालेला विचार संस्कृत वाङ्मयास धरूनच झाला. काव्याच्या इतर अंगांचे बाबतींत संस्कृत परंपरा आपण थोडी फार राखिली आहे. परंतु या बाबतींत मात्र ती आपण साफ विसरलों आहों. इंग्रजी वाङ्मयाचे संसर्गानें काव्यप्रकार करण्याची त्यांचीच पद्धति आपण सर्वस्वीं उचलिली आहे. आज तीच रूढ आहे; म्हणून तिचा विचार करणें आवश्यक झालें आहे. ह्यांपैकीं सारेच प्रकार अगदीं नवीन आहेत असें म्हणतां येणार नाही. ते आपल्या जुन्या काव्यांत कितपत दिसून येतात हेंही याच वेळीं पाहण्याजोगें आहे.

मागें सांगितल्याप्रमाणें काव्याचे आत्मनिष्ठ व अनात्मनिष्ठ असे दोन प्रकार पडतात. आत्मनिष्ठ काव्यांत मुख्य प्रकार पुढील आहेत. आत्मनिष्ठ व अनात्मनिष्ठ काव्य एक भावगीत, दुसरा सुनीत, तिसरा विलापिका, चवथा उद्देशिका, (Odes) होत. पैकीं भावगीत या सर्वांत महत्त्वाच्या प्रकाराचा विचार आधीं करूं.

भावगीताइतका लोकप्रिय प्रकार आजकाल दुसरा कोणताही नाही. आजच्या काव्यनिर्मितीमधील बहुतेक भाग यानेच व्यापिला आहे.

भावगीत

त्याचे आजचे स्वरूप बहुतांशी इंग्रजी वाङ्मयास धरूनच आहे. प्रथम प्रथम इंग्रजी भावगीतांना मराठी पेहेराव चढविण्याचा प्रयत्न महाजनीच्या कार्की झाला व हळूहळू गेल्या शतकाचे अखेरीस काही वर्षे स्वतंत्र भावगीतांची रचना केशवसुत, टिळक व माधवानुज यांनी प्रसृत केली. त्यांच्या पाठीमागे गोविन्दाग्रज, ठोमरे, तांबे, रेंदाळकर यांनी तोच क्रम चालू ठेविला आणि आज भावगीताखेरीज फारसे काही लिहिण्यांत येत नाही.

भावगीतांचे पहिले नांव 'वैणिक' अथवा 'वीणाकाव्य' असे होते. हे नांव प्रथम

नांवाची चर्चा

कवि नारायण वामन टिळक यांनी सुरू केलें. इंग्रजी शब्द

Lyric याचे हे समानार्थक भाषांतर आहे. Lyric हा

शब्द Lyre या शब्दापासून आला. Lyre म्हणजे वीणा. म्हणून Lyricला सदाश अशी जी मराठी रचना तीसही 'वैणिक किंवा वीणाकाव्य' असे नांव रूढ होऊन ते बरेच दिवस चालले. त्यानंतर 'गीतिका अथवा गीतक' असा शब्द सुचविण्यांत आला (प्रो. चाफेकर). 'कविगीत' असेही एक नांव पुढे आले (प्रो. लागू). या दोन्ही नांवांस लोकांची फारशी मान्यता मिळाली नाही. त्यानंतर रविकिरणमंडळातर्फे 'भावगीत' हा शब्द पुढे करण्यांत आला व तोच लोकप्रिय होऊन आज अधिक प्रसृत आहे या सान्या शब्दांचे बलाबल पाहता 'भावगीत' हा शब्दच अधिक यथार्थ आहे असे म्हणावे लागते. हेतु इंग्रजी शब्दाचे भाषान्तर करण्याचा नसून अर्थवाहक नांव देण्याचा आहे. संपो व पिंडार यांची लहान भावनात्मक गीते वीणानादाबरोबर म्हटली जात होती म्हणून त्यांस वीणाकाव्य म्हणणे शोभले. मराठीत कोणतेही भावगीत वीणासंकाराबरोबर म्हटले जात नाही; त्या उद्देशाने लिहिलेही जात नाही. लावण्या व पोवाडे ही तुण-तुण्याबरोबर तरी म्हटली जातात. इंग्रजीमध्येही भावगीते गाण्याकरिता फारच थोडी लिहिली गेली असे ड्रिक्वॉटर म्हणतो, म्हणून त्यांसही Lyric म्हणण्याचे कारण उरले नव्हते. परंतु Lyric हे नांव जसे कायम राहिले तसेच 'वैणिक' हेही नांव काही काळ राहिले. वस्तुतः वैणिक हे नांव प्रसृत होण्यास पुरेसे कारणही नव्हते. या प्रकारच्या काव्यांत गीत किंवा गायनावर जोर नसून तो भावनेवर आहे. तेव्हा गीतार्थक शब्दास या नांवांत जागा मिळाली तर ती मेहेरबानगी म्हणून; मग वीणा शब्दास तर हक्क नाही. 'गीतक' हे नांव सुचविण्यामध्ये परंपराही राखली गेली नाही व यथार्थताही नाही. कारण या नांवांत फक्त गायनभ्रमरचनाविशेषावर भर दिला जातो. भावगीतांत गायनपेक्षा भावाला अनेक पटींनी अधिक महत्त्व आहे, गायनाचा भाग अगदी थोडा आहे. 'कविगीत' या शब्दाने गीतकाचा अर्थ नियन्त्रित झाला, पण भावनेचे प्राधान्य स्पष्टपणे वाच्य होत नाही. 'भावगीत' या शब्दाने भावनेचा स्पष्ट उल्लेख केल्याने तिचे महत्त्व स्पष्ट होते व गीत शब्दाने गायनपक्षीयांचेही समाधान होते. वास्तविक यांतही

‘भाव’ हे पद गीताचें विशेषण झाल्याने गौणच राहतें. भावगीताच्या गायनाच्या बाजूवर आजपर्यंत भलताच जोर दिला गेला आहे. कोणत्याही काव्यांत गायनाचें स्थान गौण आहे; निदान भावनेपेक्षां प्रधान नाही. संगीतास त्याचें निराळें क्षेत्र आहे. काव्यास खरोखर थोड्याशा शब्दमाधुर्यापेक्षां संगीताची अधिक जरूरी नाही. तेवढें नादमाधुर्य (Rhythm) आपोआपच येतें. तेव्हां भाव(काव्य)गीत हाच शब्द अधिक योग्य होईल.

एका अर्थी भावगीत हा शब्द अतिव्याप्तियुक्त आहे. कोणतेही उत्तम काव्य हें उत्कट भावनांचा शब्दांमध्ये होणारा आविष्कारच होय. या दृष्टीनें सारेच काव्य भावगीत या सदरांत पडेल. तेव्हां तो शब्द एका विशिष्ट प्रकारास लावण्यानें त्याची व्याप्ति कमी होते. अर्थात् या प्रकारांत भाव इतर प्रकारांहून अधिक उत्कट असतो हेंच कारण त्यास हें नांव देण्यास पुरेसें आहे. जी गोष्ट ज्या दुसऱ्या गोष्टीत उत्कटत्वानें, आधिक्यानें, प्रमुखत्वानें वसत असेल तीवरून त्या दुसऱ्या गोष्टीस नांव मिळतें हा व्यवहारच आहे. (योहि यदतिशयेन करोति तस्य तद्धेतुक एव नामधेयप्रतिलम्भो भवति-दुर्ग.) या न्यायानें ज्या काव्यांत भावनेचा आविष्कारच मुख्य असतो, इतर गोष्टी गौण असतात, सृष्टिवर्णन, संभाषण, कथाकथन इत्यादी गोष्टी दुःस्यम असतात, अशा काव्यास भावगीत म्हणावें हें योग्य आहे.

भावगीत या शब्दाची याप्रमाणें मीमांसा करितां करितां भावगीत म्हणजे काय असतें याचीही बरीचशी कल्पना आलीच आहे. या भावगीताचा अर्थ प्रकारच्या काव्यांत कवि स्वतःच्याच भावना स्वतःच्याच शब्दांत वर्णन करित असतो. आपले विविध अनुभव व त्यांसून सुचणारे विचार, उत्पन्न होणाऱ्या भावना या शक्य तितक्या उत्कटत्वानें शब्दांनीं व्यक्त करणें हेंच या काव्यप्रकाराचें मुख्य कार्य असतें. विचारापेक्षाही भावनाच या प्रकारच्या अधिक प्रमाणांत विषयीभूत होतात. भावनेखेरीज इतर गोष्टीस यांत फारसा वाव नसतो. त्यामुळे त्याची सजावटही फारशी तऱ्हेदार नसते. अलंकारप्रचुर वर्णनपद्धति ही रसोत्कर्षास प्रातिकूल असल्यानें रचना साधी व्हावी लागते, किंबहुना ती तशी होतेच व हा साधेपणाच तें इतकें लोकप्रिय होण्याचें कारण आहे.

भावगीत हें फार मोठें नसतें. भावनेचा उद्रेक जोराचा असा फारच थोडा वेळ टिकतो. तेवढ्यांतच उत्पन्न होऊन, शब्दरूप पावून, गीत-आकार बद्ध होण्यास फारच थोड्या गोष्टींना वाव असतो. हा उद्रेक साधारणतः क्षणजीवी असल्यानें त्याचें मागाहून काढिलेलें शब्दचित्रही फार मोठें होऊं शकत नाही. भावना उत्कट होऊन शब्दस्वरूप पावण्यास एकच गोष्ट फार वेळ मनांत घोळत असावी लागते. तसा वेळही मिळावा लागतो. परंतु व्यवहारांत अनेक गोष्टी मनाची एकतानता मोडतात. पुनः पुनः व्यत्यय आल्यास काव्योत्पात्ति होण्यास जितकी उत्कटता लागते तितकी येत नाही. अशी निर्वेध फुरसत असल्यास

काव्योत्पत्तीस मदत मिळेल. पण ती साधारणतः मिळणे कठीण असल्याने सर्व पसारा थोडक्यांत आटपावा लागतो. यामुळे असे काव्यही लहानच आकार घेते.

यामुळेच भावगीतांत एका मुख्य भावनेशिवाय इतर महत्त्वाच्या भावना

एक भावना येऊ शकत नाहीत. हा त्याचा दुसरा विशेष आहे. भावनांच्या खळबळीत 'प्रसंगानुरोधाने जी भावना सर्वांत वर

येईल तिला सोडून कवीला फारसे दूर जातांच येत नाही.' म्हणून भावनेचे वैचित्र्य त्यांत येऊ शकत नाही. 'पुष्कळ वेळां गीताच्या पालुपदांत केंद्रित झालेल्या मुख्य भावनेच्या भोंवती सर्व कडवीं फिरत असतात,' व पालुपद नसेल तर तीच तीच भावना कवि निरनिराळ्या शब्दांत चित्रित करीत असतो. प्रत्येक नवीन कल्पनेचा उपयोग त्याच भावनेची निरनिराळी अंगे चित्रित करण्याकडे होतो व अशा रीतीने ते चित्र अधिक उठावदार होते. उदाहरणार्थ, शेलेंचे Skylark, केशवसुतांचे फुलपांखरू किंवा म्हातारी, यशवंतांची सारंगी इत्यादि भावगीते पहावीत.

या ठिकाणी एक दोन गोष्टी लक्षांत ठेवणे जरूर असते. भावनेचे पुनः पुनः चित्रण

कांहीं मर्यादा करण्यांत दर खेपेस कांहीतरी नवीन अंग दृग्गोचर झाले पाहिजे. तेंच तेंच अंग पुनः पुनः दाखविण्यांत कल्पनेची

विविधता दिसेल, पण भावनेची ओळख अधिक होणार नाही आणि भावगीतांत तीच गोष्ट महत्त्वाची आहे. नाहीतर ते एक कंटाळवाणे चव्हाट व्हावयाचे. दुसरी गोष्ट अशी की, भावगीत कवींच्या वैयक्तिक भावनाच व्यक्त करीत असले तरी त्यास कांहीं तरी सामान्यत्व पाहिजे. त्याचे स्वतःचे सुख वा दुःख त्यांत कांहीही वर्णिलेले असो, ते सुख वा दुःख त्याने मनुष्यप्राणी या नात्यानेच अनुभविलेले असावे, कोणीग मिागणेश म्हणून नव्हे. एकच एक भावना पुनः पुनः वर्णन करण्याने कंटाळा येईल, परंतु अर्थ तरी कळण्याचा संभव आहे; परंतु तीच भावना अत्यंत वैयक्तिक स्वरूपाची असेल तर इतरांस कशी समजणार ? म्हणून भावना वैयक्तिक असावीच, (त्याशिवाय काव्यांत जिव्हाळा येणार नाही), परंतु सामाजिक म्हणजे इतर जनांसही साधारण अशी असावी. तिसरी गोष्ट ही की, ती भावना याप्रमाणे असूनही उदात्त किंवा वर्णनयोग्य असणार नाही. छत्री किंवा बाहाणा हरवल्याचे दुःख कोणास अनुभवावयाला मिळाले नसेल ? परंतु ते दुःख उच्च काव्याचा विषय होऊ शकत नाही. एकाद्या गरीब माणसास त्यामुळे बराच मानसिक त्रास होईल, इतके ते उत्कटही असू शकेल. परंतु यामुळे तो जर ते काव्यांत वर्णन करू लागेल तर विनोदच उत्पन्न होईल, व आजपर्यंत असल्या विषयावर झालेले काव्य विनोदीच आहे. या भावनांत चिरकालीनत्व किंवा उदात्तता तितकी नसते. त्या विसरूनच जावयाच्या असतात. कवि कितीही लोकप्रिय असला तरी त्याची अगदी खासगी अशी सुखदुःखे जशी लोकांस हलवून सोडतीलच असे नाही, तसेच त्याचा दररोजचा नीरस कार्यक्रमही विशेष उत्सुकता उत्पन्न करणार नाही. तसेच कांही सांगण्याजोगे असले तर ते योग्य होईल.

भावगीताचा इतर गुणांबरोबर येणारा आणखीही एक अवश्यक गुण म्हणजे त्यामध्ये आपोआप उत्पन्न होणारी 'एकपिण्डता' अथवा Organic Unity होय. भावना एकच असल्याने व ती प्रबलत्वाने

बाहेर पडत असल्याने ती एकजिनसी अशी बाहेर पडते. मुख्य कल्पना व तिचे योग्य दर्शन होण्यास लागणारी इतर बारीकसारीक अंगे यांमध्ये परस्परविरोध येतां कामा नये. तसें झाल्यास रसभंग होतो. मूळ कल्पनेपासून वाचक दूरच जातो व भावनेचा व्हावा तसा परिणाम वाचकावर होत नाही. भावना एकजिनसी अशी बाहेर आली की, तिच्यांत एक प्रकारचा आटोपशीरपणा येतो. लहान आकार, एक भावना, ती व तिचीं अंगे यांची एकजीवता, इत्यादि बाह्य व आंतरगुणामुळे भावगीत वाचतांना व ऐकतांना एकदम हृदयाशीं जाऊन भिडते. त्यामध्ये गूढ व अवघड विचार नसल्याने सर्व वाचकांस तें सहज समजण्याजोगें असतें. सूत्रीमधील गूढ सौन्दर्य साधारण वाचकांस समजत नाही. त्याचाही संबंध भावगीतांत फारसा येत नाही. मोठी मोठी कथात्मक काव्ये वाचण्यास धीर व वेळ नसल्याने लहानच काव्य बरे वाटते. लहान असल्याने त्याची संपूर्ण मोज अनुभाववयास मिळते व ध्यानांत राहते. शोकगीतांतला रडवा सूरही तितकासा नसतो व कांहीं असला तरी त्याची तीव्रता कमी असते. सुनीतामधील गंभीरपणा यांत फारसा नसल्याने कोणाही खेळाडूसही आवडावे असें तें असतें. नाट्यगीतांमधील व्यक्ति-विशेषांच्या स्वभावांतील गूढ खांचाखोंचा अवधानपूर्वक अवलोकन करण्याची आवश्यकता, साऱ्या गोष्टी कवीच स्वतः सांगत असल्याने भासत नाही व बुद्धीला परिश्रम कमी पडतात. उच्च तत्त्वे किंवा नित्यपदार्थ बहुधा नसल्याने लोकांस तें बरे वाटतें. अशा अनेक कारणांनीं हाच काव्यप्रकार अधिक रूढ व लोकप्रिय झाला आहे.

संस्कृत वाङ्मयांत हा निराळा असा एकादा प्रकार म्हणून याचा उल्लेख नाही. संस्कृत वाङ्मय व भावगीत परंतु अमर, भर्तृहरि, भट्ट आणि इतर अनेक कवींचीं एक एक श्लोकांचीं अनिबद्ध म्हणजे सुटी काव्ये केव्हां केव्हां भावगीतात्मक म्हणून म्हणतां येतील. त्यांचा बाह्य वेष

जरी तेंतोतें भावगीतांप्रमाणें नसला तरी बराचसा आहे असें म्हणावयास हरकत नाही. एकच श्लोकाची मर्यादा असल्याने भावगीतांपेक्षांही सुटसुटीतपणा यांत येतो. तीच गोष्ट भावनेसंबंधीही म्हणतां येईल. एका श्लोकांत एकच भावना व्यवस्थित रीतीनें मांडितां येणें आधीं कठीण आहे, तर इतर भावनांस जागा कुठून मिळणार ? त्यांमध्ये एक-जिनसीपणा असतो हेंही कांहीं निराळें सांगावयास नको. याकरितां दोन श्लोक घेऊन त्यांचें परीक्षण करूं.

पुढील श्लोक कोणास परिचित नाही ?

आतः कष्टमहो महान्स नृपतिः सामन्तचक्रं हि तत्

पार्श्वे तस्य च साऽपि राजपरिषत्ताश्चन्द्रबिम्बाननाः ।

अ. का. १४

उद्रिक्तः स च राजपुत्रनिवहस्ते बन्दिनस्ताः कथाः

सर्वं यस्य वशादगात्स्मृतिपथं कालाय तस्मै नमः ॥

या श्लोकांत भर्तृहरीनें त्या सर्वभक्षक अशा कालाची शक्ति पाहून मनांत येणारी अगतिकत्वाची एकच भावना, पण किती परिणामकारक रीतीनें चित्रित केली आहे बरें ? यापेक्षां अधिक परिणामकारकपणा, सुटसुटीतपणा, एकत्व कोणत्या दुसऱ्या भावगीतांत मिळणार आहे ? वर्णनांत आलंकारिकता सुळीच नाही. त्यामुळे त्यामधील भावना हृदयार्शी एकदम जाऊन भिडते. पुढील श्लोक शेक्सपियरच्या As You Like It. नाटकांतून अनेक वेळां उद्धृत केल्या जाणाऱ्या 'Seven Stages' सात अवस्थांशी फार सदृश आहे.

क्षणं बालो भूत्वा क्षणमपि युवा कामरासिकः

क्षणं वित्तैर्हानः क्षणमपि च संपूर्णविभवः ।

जराजीर्णैरङ्गैर्नट इव वलीमण्डिततनुः

नरः संसारान्ते विशति यमधानीजवनिकाम् ॥

यामध्ये जग म्हणजे एक नाटक असून मनुष्य प्राणी हा अनेक भूमिका घेणारा एक नटच आहे ही कल्पना शेक्सपियरइतकीच परिणामकारक रीतीनें वळविली आहे. शेक्सपियरनें या सात अवस्थांचें वर्णन करण्यांत अधिक शक्ति खर्च केली असल्यानें मनुष्य हा एक नटच आहे ही मध्यवर्ती कल्पना तितकी उठावदार न होतां सात अवस्थाच मनांत भरतात. तो प्रकार भर्तृहरीच्या वरील श्लोकांत होत नाही. सुटसुटीतपणाही अधिक आला आहे. अशा रीतीनें एक एक भावनाच व्यक्त करणारे कित्येक सुटे श्लोक संस्कृत वाङ्मयांत इतस्ततः पडलेले आहेत. त्यामुळे भावगीताचा प्रकार आमच्या जुन्या वाङ्मयास अपरिचित होता असें म्हणतां येणार नाही.

संस्कृत वाङ्मयावरून मराठी वाङ्मयाकडे वळल्यास त्यामध्ये सुद्धा अशा प्रकारच्या

काव्याचें अस्तित्व दिसून येतें. हें सारें वाङ्मय भक्तिप्रधान

मराठी वाङ्मय व
भावगीत

असल्यानें जरी त्यांत विषयवैचित्र्य दिसून येत नाही, तरी

भावनेची उत्कटता मात्र अत्यंत तीव्र आहे. ज्ञानेश्वर-

कालापासून सुरू असलेलें हें वाङ्मय तुकाराम व त्याचे समकालीन कवी यांचेपर्यंत आलें आहे. पुढें मात्र अशा तऱ्हेच्या भावनोत्कट वाङ्मयाचा लोप होऊन पंडितांच्या विद्वत्ता-प्रचुर काव्याचाच प्रचार अधिक सुरू झाला. त्यामुळे त्यांच्या बाह्यस्वरूपांतही फरक दिसून येतो. पहिलें सुट्या, लहान लहान काव्यांनींच भरलें आहे, तर दुसरें लांब लांब कथानकांनीं व्याप्त आहे. या अभंगांचें स्वरूप भावगीताशीं अत्यंत सदृश आहे. भावना अत्यंत उत्कट असतात. इतक्या कीं ' काय देह घालूं कर्बर्ती कर्मरीं । टाकूं कां भीतरीं अभिमार्जी ॥' किंवा ' माझे लेखीं देव मेला । असो त्याला असेल ॥' असें म्हणण्यापर्यंत तुकारामाची मजल जाते. अभंगाची लांबीही बहुधा फार नसते. पुष्कळ वेळां इतकी कमी

असते कीं भावनेचा विकास व्हावयासही ती अपुरी पडते. परंतु भावनेची बहुधा एकता असते. साऱ्या भावना कवि स्वतःच्या म्हणून वर्णन करितो. राग, आशा, वियोगजन्य दुःख, प्रेम, कळवळा, उद्वेग इत्यादि निरनिराळ्या भावना या अभंगांत आढळून येतात. एका अभंगांत एकच भावना निरनिराळ्या शब्दांत प्रथित केली जाते किंवा मुख्य भावना तिच्या अंगांसहित वर्णन करण्यांत येते. पुढील अभंगांत तुकाराम देवास बरेच लागून बोलतो आहे.

कळलें माझा तुज नव्हेरे आठव । काय काज जीव ठेजं आतां ॥

काय तूं करिसी माझिया संचिना । धिग हें अनंता झालें जिणें ॥

पतितपावन राहिलों ये आशा । आइकोनि ठसा कीर्ती तुझी ॥

आतां कोण माझा करील अंगीकार । कळलें निष्ठुर झालासी तूं ॥

तुका म्हणे माझी मांडिली निरास । करितो जीवा नास तुजसाठीं ॥

चरील ओळीत तुकारामाच्या अंतःकरणाची तळमळ निराशेच्या स्वरूपांत बाहेर पडलेली दिसत आहे. या व अशा शेंकडों अभंगांनीं असें सिद्ध होऊं शकेल कीं, भावगीतास सद्दश अशी रचना आपल्या जुन्या मराठी वाङ्मयांत पुष्कळच झाली आहे. त्यांमध्ये विषयवैचित्र्य नसेल, परंतु भावनोत्कटतादि भावगीतास लागणारे इतर आवश्यक गुण भरपूर सांपडतील. गेयता ही जर भावगीतास आवश्यक असेल तर, अभंग हे तालमुरावर म्हटले जातात हें सर्वश्रुतच आहे. पुढें या प्रकारच्या रचनेस खंड पडला तरी त्यावरून आमच्या भाषेस तो प्रकार अजिबात अज्ञात होता किंवा आतां नवीनच परिचित झाला आहे असें नव्हे.

शुद्ध काव्य म्हणजे हें भावगीतच होय. त्यांत इतर प्रकार मिसळले कीं, काव्याचे

भावगीत व इतर इतर अनेक प्रकार होतात. कादंबरी, नाटक, लघुकथा

काव्यप्रकार इत्यादि वाङ्मयाचे प्रकारही भावना व्यक्त करण्याचे निर-

निराळे प्रकार आहेत. हे प्रकार व शुद्ध भावगीत यांमध्ये

काव्याचे इतर प्रकार येतात. फरक इतकाच कीं, काव्यप्रकारां भावनेचें वर्तमान अर्थात्

अधिक पाहिजे. नाट्यशक्ति, कथनशक्ति, गूढशोधनशक्ति इत्यादि शक्ती भावनेस गुणी-

भूत पाहिजेत; तीहून वरचढ नकोत. वाङ्मयप्रकारांत या इतर शक्तींसही महत्त्वाचें स्थान

मिळतें व म्हणून त्यांचें काव्याचें मूळ स्वरूप तिरस्कृत होतें. या शक्ती भावनेस गोण

असतां त्यामुळे निरनिराळे काव्याचेच प्रकार होतात. अर्थात् संस्कृत कव्यप्रमाणें

सारेंच विदग्ध-वाङ्मय, निदान ललितवाङ्मय, हें काव्यांतच अन्तर्भूत होतें ही

गोष्ट निराळी.

आत्मनिष्ठ काव्यांतला दुसरा वर्ग म्हणजे सुनीतांचा. हा प्रकार मात्र सर्वस्वी पाश्चात्यांच्या संबंधानेंच आपल्यामध्ये आला असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

हा प्रकार मराठी बाळग्यामध्ये प्रथम कवि केशवसुत यांनी आणला. त्यांनी आठ सुनीत-मराठीमधील इतिहास नऊ कविता सुनीतांच्या रचनेस अनुसरून लिहिल्या व इतर बऱ्याच कविता, सुनीतांचे बाह्यांग जे चतुर्दशपदत्व व विशिष्ट यमकरचना, ते सोडून, परंतु अंतरंगास धरून लिहिल्या, 'सृष्टि, तत्त्व व दिव्य दृष्टि' 'स्वर्ग, पृथ्वी आणि मनुष्य' 'फुकट दवडलेला तास' या कविता अशा प्रकारच्या आहेत. केशवसुतांप्रमाणे टिळकांनीही कांहीं 'चतुर्दशपद्या' लिहिल्या. गोविन्दाप्रजांनी दोनतीनच सुनीते लिहिलीं असावीं असें दिसते. ठोमरे ऊर्फ बालकवि यांनीही यापेक्षा अधिक लिहिलीं आहेतसें दिसत नाही. अलीकडे रविकिरण मंडळाचे सभासदांनी मात्र सुनीताचे धर्तीवर काव्यरचना बरीच केली आहे व केशवसुतांनीं सुरू केलेल्या या मराठीतील नवीन काव्यप्रकारास लोकांमध्ये मान्यता मिळवून देण्याचें श्रेय बहुतांशी त्यांसच दिलें पाहिजे. अलीकडे त्याचा प्रसार सर्वत्र झाला असून सुनीताञ्जलीसारखे स्वतंत्र काव्यग्रंथच उत्पन्न होऊं लागले आहेत. संबंध खंडकाव्यही सुट्या सुट्या पण एकाच व्यक्तीसंबंधी अशा सुनीतांत लिहिण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. साधारण कोण-त्याही मासिकांत एकादें सुनीतसदृश असें काव्य दिसल्यावांचून राहत नाही. असें असल्यानें नवीन असला तरी हा काव्यप्रकार काय आहे याची खरी कल्पना येण्यासाठीं पुढील चर्चा करणे आवश्यक झालें आहे.

सुनीताचा इंग्रजीमधील इतिहासही येथें थोडक्यांत सांगणें उचित होईल. "सॉनेट हें मूळ इटली देशांत तेराव्या शतकांत जन्मलें. त्याचा इंग्रजीमधील इतिहास जनकत्वाचा मान संशयित असला, तरी पेट्रार्क व डान्टे यांनी त्यास नांवारूपास आणलें. नंतर याचा प्रचार फ्रान्स व इंग्लंड या देशांत झाला. सोळाव्या शतकांत सर वॅट्स, अल सरे व स्पेन्सर या इंग्रजी कवींनी त्याच्या प्रसाराचें प्रथम श्रेष्ठ मिळविलें. शेक्सपियर, मिल्टन्, वर्डस्वर्थ, मिसेस ब्राउनिंग, रॉझेटी यांनी अत्यंत परिश्रमानें हा प्रघात रूढ केला. परंतु इंग्लंडमध्ये आल्यावर सॉनेटची रचना जशीच्या तशीच राहिली नाही. त्यामुळें मिल्टन्चें म्हणजे इटालियन् धर्तीचें व शेक्सपियरचें म्हणजे इंग्रजी पद्धतीचें असे त्याचे दोन प्रकार झाले. या दोन प्रकारांच्या वाचनानें तें मराठीमध्ये आलें.^१ "

सुनीताचें बाह्यस्वरूप याप्रमाणें दोन प्रकारचें झालें आहे. त्यामधील चरण अथवा ओळी जरी संख्येनें चौदाच असल्या तरी मिल्टन्च्या सुनीताचें बाह्यांग सुनीतांत त्याचे आठ व सहा ओळी असे विभाग पडतात. तेच शेक्सपियरच्या सुनीतांत बारा व दोन ओळीचे पडतात. त्यांतील यमकांची रचनाही या विभागानुसार होते. पहिल्या प्रकारांत एक, चार, पांच व आठ ओळींचें एक यमक व दोन, तीन, सहा व सात या ओळींचें दुसरें यमक होतें. पुढील सहा ओळींच्या

विभागांत बहुधा तीन यमकें असतात. पण त्यांची रचना निश्चित नसते. दुसऱ्या म्हणजे शेक्सपियरच्या सुनीतांत तेरा व चवदा ओळींचें एक यमक असतें. बाकी ओळींत साधारणपणें एक-तीन, दोन-चार, पांच-सात, सहा-आठ, नऊ-अकरा, दहा-बारा अशीं यमकें असतात. असें यांचें साधारण स्वरूप असतें. या यमकरचनेंत साधारण फरक होऊं शकतात, नाहीं असें नाहीं. परंतु एकंदरीत रचना अशीच असते. चरणांची चौदा ही संख्या व यमकाची विशिष्ट रचना ही सुनीताची बाह्य अशी आवश्यक अंगे आहेत. त्यांमध्ये कोणत्याही तऱ्हेची सबलत मिळत नाहीं. याचबरोबर वृत्त कोणतें असावें या-संबंधीही निबंध आहेच. प्रत्येक ओळींत दहा अक्षरें (Syllables) असावीत असाही निबंध आहे. म्हणजे एक ठराविक वृत्तच पाहिजे; त्याखेरीज दुसरें चालणार नाहीं. असें याचें बाह्यस्वरूप आहे. वरील बाह्यस्वरूपासंबंधीच्या नियमांचें उल्लंघन झाल्यास त्यास सुनीत म्हणतां यावयाचें नाहीं. आपल्या सुनीतावरच्या पुस्तकांत Crossland म्हणतो:— Any poem of more than fourteen decasyllabic lines, or less than fourteen, is not a sonnet. Any poem in any other measure than the decasyllabic is not a sonnet. Fourteen decasyllabic lines without rhyme, or fourteen lines rhymed in couplets, do not constitute a sonnet.” सुनीताच्या बाह्यांगाची साधारण कल्पना यासुद्धें येईल.

परंतु मुख्यतः अंतरंगावर अवलंबून असणारा असा एक सुनीताचा बाह्यांग-विशेष आहे. तो म्हणजे त्याचे साधारणतः पडणारे दोन दोन विभाग

विभाग. सुनीताचा वर जो एक पहिला प्रकार सांगितला

त्याचे आठ-सहा ओळींचे दोन विभाग पडतात हें वर सांगितलेंच आहे. हे दोन विभाग म्हणजे दोन भिन्न काव्येच असावीत; अर्थात् विषय एकच असावा. दुसऱ्या विभागांतील काव्य अर्थात् पहिल्या विभागाचा स्वाभाविक शेवट असावा. सबंध सुनीतांत दोन भावना, दोन प्रसंग किंवा पहिल्या विभागांत प्रसंग, दुसऱ्यांत त्यानंतरची भावना दाखविलेली असते. विशेषतः पहिल्या भागामध्ये एक विशिष्ट विचार वा भावना संवर्धित करीत करीत एक विशिष्ट बिंदूपर्यंत पोचवायची व दुसऱ्या भागामध्ये त्याची दुसरी बाजू दाखवायची असा प्रकार असतो. ही बाजू उलट असेल किंवा नसेल, पण पहिलीस भिन्न अशी असावी हा निबन्ध आहे. यालाच पेट्रार्क किंवा मिल्टन्चे सुनीत म्हणतात. यासच पद्य असें नांव श्री. बा. रानडे यांनी आपल्या सुनीतविचार या निबंधांत दिलें आहे. सुनीताच्या दुसऱ्या प्रकारांत पहिल्या बारा ओळींत जो एक विचार प्रथित केला असेल, त्याचें पूरक असें सार्थ वचन देण्यांत येतें. कित्येक वेळां तें वचन समारोपाच्या स्वरूपाचें असतें, कित्येक वेळां अगदी उलट विचार व्यक्त केलेला असतो. मुद्दा एवढाच की, या शेवटच्या दोन ओळी, पहिल्या बारा ओळींच्या पूरक असल्या तरीही, त्यांतच अगदी मिसळून जाण्याजोग्या नसल्या. त्यास स्वतंत्र महत्त्व वा अस्तित्व असावें. शेक्सपियरच्या सुनीतांपैकी बऱ्याच सुनीतांत अशा प्रकारची

रचना असल्याने त्यास त्याचें नांव मिळालें आहे. यासच रानडे यांनीं ' गोपाल ' अशी संज्ञा दिली आहे.

सुनीताचा विषय नुसती भावना साधारणपणें होऊं शकत नाहीं. भावना व तिच्या अनुभवानंतर सुचलेला विचार किंवा भावनानुभव गृहीत सुनीताचा विषय

धरून त्यावर उभारलेले विचारच साधारणपणें सुनीतांत येतात. एकंदरीत भावनेपेक्षां विचारांचेंच प्राबल्य त्यांत अधिक आढळतें. असें असल्यानें भावनांचा स्वैर खेळ यांत विशेष दृष्टीस पडत नसून एकंदर प्रवृत्ति भारदस्तपणाकडे अधिक असते. एक विशिष्ट भावनाच स्वैर न सोडतां तिची दुसरी बाजू, किंवा सहस्र असला तरी भिन्न विचार यांत यावयाचा असल्यानें पहिल्या भावनेवर नियन्त्रण पडतें. नुसतीं सृष्टिवर्णनें, किंवा घडलेल्या हकीमतींची यादी, किंवा व्यक्तिगत सौन्दर्याची नुसती स्तुति पुरेशी नाहीं. त्यांचा उपयोग फार झाल्यास पहिल्या आठ ओळींत करावा. परंतु त्यानंतर उरलेल्या सहा ओळींत भावनापरिपोष किंवा विचार इतक्या तोलाचा पाहिजे कीं, तें काव्य नुसतें वर्णनात्मक न राहतां उदात्त काव्य व्हावें. सुनीतांमध्ये संभाषणें नसावीत, किंवा अनेक उद्गारवचनें किंवा प्रश्रवचनेंही नसावीत. त्यांत इतर काव्यांतलीं वचनें उद्धृत केलेलीं नसावीत. म्हणजे एकंदर स्वरूप गंभीर असावें असा कटाक्ष आहे. एवढ्याकरितां नुसत्या संगीतानुकूल रचनेसही सुनीतांत क्षेत्र नाहीं. या साऱ्या निर्बंधांमुळे हा काव्यप्रकार अनेक वेळां फारसा मनोरंजक किंवा आल्हादक होत नाहीं. विशेषतः मराठी भाषेस अपरिचित असलेल्या अपूर्णार्थ ओळी (Run on lines) असणाऱ्या रचनेमुळे एक प्रकारचें क्लिष्टत्व येतें. अर्थप्रतीति सहज होत नाहीं. रसोत्पत्तीस त्रास होतो. सुनीतांत कलेचा भाग अधिक असेल, कसरत अधिक करावी लागत असेल, परंतु काव्याचा मुख्य गुण रसोत्कटता ती तरी निदान भावगीताइतकी सास असणार नाहीं असें म्हटल्यास विशेष धाडसाचें होणार नाहीं.

' सॉनेट् ' या इंग्रजी शब्दास मराठी प्रतिशब्द कोणता होईल यासंबंधी बराच

सुनीत-नामचर्ची

वादविवाद झाला आहे. प्रथम केशवसुतांनीं जेव्हां या प्रकारास सुरवात केली तेव्हां ओळींच्या संख्येवरूनच म्हणजे

बाह्यांगावरून त्यास चतुर्दशक असें नांव त्यांनीं दिलें. पुढें १९२३ सालपर्यंत हाच किंवा याच अर्थाचे इतर काही शब्द चालूं राहिले. त्यांपैकी चतुर्दशपदी किंवा चतुर्दशिका अशीं दोन नांवें आहेत. यानंतर मात्र दोन निरनिराळ्या अर्थांचे पण इंग्लिश शब्दास बाह्यतः थोडेबहुत जवळ असे दोन शब्द पुढें करण्यांत आले. पहिला सुनीत हा शब्द मा. त्रि. फटवर्धन व द. ल. गोखले यांनीं सुचविला व रविकिरणमंडळानें त्याचा पुरस्कार केला. दुसरा श्री. नो. चापेकर यांनीं सुचविला, तो ' स्वनितक ' असा आहे. कोणता शब्द अधिक योग्य आहे हें ठरविण्याबाबत तीन प्रकारचे विचार संभवत आहेत. पहिला विचार इंग्रजी व मराठी शब्दांमधील ध्वनिसाम्याचा आहे. दुसरा विचार, इंग्रजी

शब्दाचा अर्थ मराठी शब्दानें व्यक्त होतो कीं नाहीं हें पाहण्याचा होय; व तिसरा म्हणजे शब्द सुटसुटीत व सहज प्रचारांत येण्याजोगा आहे कीं नाहीं हें पाहणें होय. यापैकी ध्वनिसाम्याचे दृष्टीनें सुनीत शब्द सॉनेटशीं अधिक जवळ असला तरीही 'स्वनितक' हा फारसा लांब नाहीं हें कबूल केलें पाहिजे. तथापि तो सुनीता-इतका जवळ नाहीं. अर्थक्याची दृष्टि घेतल्यास स्वनितक हा शब्द सॉनेटमधील आवाज करणारें या भावार्थाशीं जवळ आहे. 'सुनीत' या शब्दांत इंग्रजी शब्दाचा अर्थ आला नाहीं, तरी त्यानें त्या काव्यप्रकाराची कल्पना अधिक आल्यानें तो अधिक साथ आहे असें म्हणावें लागतें. सु-नीत म्हणजे चांगल्या 'तऱ्हेनें नेलेलें' म्हणजे, 'विशिष्ट वृत्त-प्रबंधाच्या कालव्यांतून खेळविलेल्या विचारांकित भावनेची कविता,' इतका सर्व अर्थ सु-नीत या शब्दानें सरळपणें येत नसला तरी त्याची सामान्य कल्पना तरी येते. इंग्रजीत सॉनेट हें नांव विशेषनाम झाल्यासारखेंच आहे. तें अर्थवाहक जवळजवळ नाहींच. तेव्हां असें नांव ठेवण्यापेक्षां अधिक अर्थ आणणारें नांव मिळाल्यास अधिक बरें. 'स्वनितक' शब्दानें काव्यप्रकाराची विशेष कल्पना येत नाहीं. सॉनेटमध्ये नुसती संगीतानुकूल रचना मुळींच अभिप्रेत नाहीं. सुटसुटीतपणा मात्र सुनीत शब्दांत अधिक येत आहे यांत शंका नाहीं, आणि व्यवहारांत किंवा सामान्य जनांत शब्द प्रसृत होण्यास त्याचें बाह्य स्वरूपच अधिक कारणीभूत होतें. सुनीत या शब्दाचा प्रचार हा पुष्कळ अंशांनीं तो शब्द येथें घेण्यास कारणीभूत झाला आहे.

सुनीत हा काव्यप्रकार इंग्रजीचें अंधानुकरण आहे असा एक आक्षेप स्थावर घेण्यांत

सुनीत-अन्धानुकरण ?

येतो व तो खरा नाहीं असें दाखविण्याचा प्रयत्न करण्यांत येतो. आक्षेपांत पुष्कळसें तथ्य असलें तरी त्याचें निराकरण करूं पाहण्याची जरूरी नाहीं. एकादी चांगली गोष्ट जशीच्या तशी घेण्यास कांहींच हरकत नाहीं, मग ती अंधानुकरण झाली तरी काय हरकत आहे ? सुनीताची मौज जर चौदा ओळींत, विशिष्ट प्रकारच्या यमकरचनेंत व भावनेच्या चढउतारांतच असेल तर तें तसेंच ठेवावयास हरकत कोणती ? व तें तसेंच घ्यावें हें बरें. श्री. बा. रानडे यांनीं मराठीतल्या सुनीतास ज्या अनेक सवलती दिल्या आहेत, त्यांनीं सुनीताची कैफियत जोरदार न होतां उलट ती दूषितच झाली आहे. सुनीत निर्यमक असलें तरी चालेल अस म्हटल्यानें सुनीतामधील एका मुख्य भागास तिलांजलि दिली आहे. वृत्त कोणतेंही चालेल असें म्हटल्यानें इंग्रजीतील एकरूपता नाहींशी केली आहे. सुनीत फार मोठें नसावें व फार टुकें नसावें असें एकदां म्हणून तें दहा ओळींचें असलें तरी चालेल म्हणण्यानें तें टुकें होण्यास वाव ठेविला आहे व अठरा किंवा बावीस ओळींचें चालेल म्हणण्यानें तें लांब होण्यास वाव ठेविला आहे. इतक्या सवलती दिल्यावर बारा किंवा सोळा या संख्येनें तरी असें काय केलें आहे कीं, ती सुनीतांत नसावी ? चरणांची चौदा ही संख्या जुन्या वृत्तांची आठवण बुजविण्याकरितां आहे असें म्हणणें बालिश दिसतें. इंग्रजीत अशा तऱ्हेचें कारण चौदा या संख्येच्या बाजूनें देण्यांत येत नाहीं. ही संख्या

अशी निश्चित करण्यास नुसती इच्छाच किंवा येवढी संख्या बरी दिसते अशी अकारण परंतु योग्य अशी अंतर्भावनाच कारणीभूत आहे. याखेरीज दुसरे कारण देण्याचा प्रयत्न हास्यास्पद होण्याचा संभव आहे. चौदा या चरणसंख्येनें जुन्या शार्दूलविक्रीडित किंवा मन्द्राक्रान्ता इत्यादि वृत्तांची आठवण बुजणे अशक्य आहे. त्यामुळे मराठीत हा एक नवीन वृत्तप्रकार आणला आहे हे म्हणणेही टिकत नाही. अक्षरगणरचना जांपर्यंत ठराविक आहे तोपर्यंत 'नवीन वृत्त काढिले आहे' असे म्हणणे योग्य होणार नाही. इंग्रजीमध्येही बाह्यांगावर (Form) याचे वैशिष्ट्य अवलंबून ठेविले असले तरी गणरचना हा भाग मुख्य नाही. या सर्वांचा निष्कर्ष हा की, सुनीत मराठीत आणावयाचेच असेल, (आणि ते आणणे हे योग्य आहे) तर अंधानुकरणाच्या आक्षेपास न भितां इंग्रजीवरून त्यांत असलेल्या सवलती किंवा निर्बंध घेऊनच आणावे. त्यांत आपले स्वतःचे आणखी काही घालण्याच्या भरीस पडू नये. फारच झाल्यास मराठीच्या स्वभावास धरून यमकांची युग्मे घालावीत. पण सवलतीची मजल यापुढे मुळीच जाऊ नये. दहा व अठरा ओळींची सवलत देण्यापेक्षां मग बारा व सोळा ओळीच पुरवल्या. निर्यमकापेक्षां युग्मके फार चांगली. वृत्ताचे बाबतीतही एक कोणते तरी वृत्त निश्चित करणे आवश्यक आहे. शार्दूलविक्रीडित हे जे केशवसुतांनी पसंत केले आहे, तेच योग्य दिसते. कारण ते भारदस्त दिसते, म्हणून सुनीताच्या विषयास अनुकूल वाटते. त्याचे चरण मोठे असल्याने त्यांत अर्थही बराच बसविता येतो व अर्थगौरव हा तर सुनीताचा महत्त्वाचा गुण आहे. गज्जलांतील कोणत्याही प्रकारांत सुनीत लिहिले जाऊ नये. कारण कोणत्याही गज्जलांत संगीताकडे किंवा निदान ठेका धरण्याकडे प्रवृत्ति होते. सुनीतांत हा प्रकार अत्यंत कमी पाहिजे. वसंततिलका किंवा इतर दुसऱ्या काही आखूड वृत्तांत सुनीत लिहिण्याची जी थोडीशी प्रवृत्ति दिसते, ती मुळांतच सुनीतास अनुकूल नाही म्हणून बंद केलेलीच बरी. सारांश, अंधानुकरणाचा आक्षेप टळावा म्हणून ज्या ज्या सवलती देण्यांत आल्या त्यामुळे सुनीताचे चांगले न होतां चेष्टाच होण्याचा संभव अधिक आहे.

सुनीताविषयी आणखी काही सूचना देऊन हा विचार संपविलेला बरा. नुसत्या

चौदा ओळींची कविता लिहिणे म्हणजे सुनीत लिहिणे नव्हे.
काही सूचना त्याचप्रमाणे शेवटच्या दोन ओळी बरा तोडून लिहिल्यानेही

सुनीत होत नाही. अलीकडे अशा तऱ्हेची फसवणूक बरीच करण्यांत येते. फारच झाल्यास 'अन्' सारख्या शब्दांनी क्रमाने न आलेला असा विरोध नुसता भासविण्यांत येतो. सुनीतांमध्ये आवश्यक असणारी कलाटणी (Turn) ही कित्येक वेळां कोठेच दिसून येत नाही. एकंदर रचना गंभीर व सुनीत योग्य होऊनही ही कलाटणी नसल्याने ते सुनीत होऊं शकणार नाही. त्याचप्रमाणे ही कलाटणी असूनही विषय क्षुद्र असेल किंवा नुसते वर्णन असेल तर ते चांगले सुनीत होणार नाही. या साऱ्या गोष्टी लक्षांत घेऊनच सुनीतास हात घालावा. नाहीतर त्या वाटेनें न गेलेले बरे.

सुनीतावरील चौदा ओळींचा निर्बंध जाचक आहे हें कबूल केलें पाहिजे. तें फार टुकें नसावें किंवा मोठें नसावें हा मुद्दा योग्य आहे. खरा. आक्षेप परंतु तें बारा ओळींनीं फार लहान होतें व सोळा ओळींनीं फार मोठें होतें हें म्हणणें दुराग्रहाचेंच आहे, असें म्हटलें पाहिजे. अनुभवानें चौदा ओळी ही संख्या रचनेस अनुकूल आहे असें कदाचित् आढळून येईल. तथापि यास अपवाद निघणार नाही असें नाही. चौदा या संख्येस इतकें महत्त्व देण्याचें निश्चित व वजनदार कारण कांहींच सांगण्यांत येत नाही. तेव्हां अंधानुकरण टाळावयाचें असल्यास ही मर्यादा काढल्यास योग्य होईल. परंतु सुनीताच्या जन्मापासून आलेला हा विशेष काढून टाकणें अत्यंत कठीण आहे हें खरें व सुनीत चटकन् ओळखतां यावें म्हणूनही बाह्यांगाचा उपयोग होत असल्यानें हा निर्बंध चालू देण्यास हरकत नाही.

सात्मक किंवा आध्यात्मिक (Personal) काव्यांतील आणखी एक महत्त्वाचा प्रकार म्हणजे विलापिकांचा होय. यास इंग्रजीत Elegy असें म्हणतात. याच्या नांवावरूनच यांतील विषयाची कल्पना येण्याजोगी आहे. आत्मवियोगजन्य दुःख कोणाही मनुष्यास झालें नाहीं असें नाही. त्यांतून हा वियोग चिरकालीन असेल तर त्या दुःखाचें स्वरूप मोठें व बराच काल टिकणारें असें असतें. अशा वेळीं कोणत्याही सहृदय मनुष्याचें हृदय हेलवल्या-वांचून राहणार नाही. मृत्यु ही एक गूढ, अज्ञेय व म्हणून भीतिदायक घटना आहे. त्यानें झडप घालून नेलेला प्राणी परत येणार नसल्यानें, ही झडपही केव्हां येईल याचें ज्ञान नसल्यानें, ज्या स्थानीं पुढें जावयाचें त्याचीही कांहीं कल्पना नसल्यानें व पुढेही या जगाशीं त्या व्यक्तीचा कोणत्याही प्रकारचा व्यवहार शक्य नसल्यानें हें दुःख किंवा ही भीति क्षणिक किंवा क्षुद्र असणें शक्य नाही, आणि कोणतीही क्षुद्र व क्षणिक नसणारी भावना काव्याचा योग्य विषय होऊं शकते, इतकेंच नव्हे तर काव्याचा हेतूही होते हें प्रसिद्धच आहे. याप्रमाणें सार्वजनीनता, उत्कटता व चिरकालीनता इत्यादि काव्यभावनेचे विशेष मृत्यूच्या प्रसंगांत अंतर्भूत असल्यानें तो अनादिकालापासून काव्याचा विषय व्हावा यांत नवल नाही.

संस्कृत वाङ्मयांत भावनाभेदानें विषय पाहून स्वतंत्र पण लहान लहान कविता लिहिण्याची पद्धति नसल्यानें इतरही कांहीं आधुनिक संस्कृत वाङ्मयांतील स्थान काव्यप्रकारांप्रमाणें याही प्रकारास स्वतंत्र असें स्थान न मिळालें तरी या प्रकारची काव्यरचना होतच नव्हती असें नाही. अजविलाप, रतिविलाप, करुणविलास इत्यादि प्रसिद्ध काव्यखंड सोडून दिले तरी रामायण व महाभारत यांमध्ये अभिमन्युवध, दशरथनिधन, द्रोणवध इत्यादि प्रसंगांनीं उद्भूत झालेला विलाप अगदींच उपेक्षणीय आहे असें नाही. अर्थात् या साऱ्यांस आधुनिक विलापिकांचें मनोहारी स्वरूप प्राप्त झालें नाही. आधींच 'मरणें नेव वर्ण्यते' असा नियम शास्त्रकारांनीं घालून दिला असल्यानें असे प्रसंगही काव्यांत थोडेच

आढकून येतात. आले तरी ते बहुधा शुद्ध विलापाचेच असून, त्यांस आधुनिक विलापिकांचें अधिक विस्तृत स्वरूप असत नाही.

विलापिकांची जन्मभूमि जो ग्रीस देश तेंथें प्रथम हा एक वृत्तप्रकारच होता.

धीक विलापिका

ह्याचा विषय मात्र गंभीर व विचारप्रवर्तक असा असा-

वयाचा. तो अमकाच असावा असें नाही. मृत्यूखेरीज

अधिक गंभीर असा दुसरा प्रसंग सांपडणें कठीण असल्याने या प्रकारच्या प्रसंगास तेंच वृत्त लावण्यांत येऊं लागलें. याप्रमाणें तो वृत्तप्रकार व काव्यप्रकारही झाला. तरीही मृत्यूचा प्रसंग फक्त आधारास घ्यावयाचा व वाटेल तो आपल्या शिवाळ्याचा गंभीर विषय आणून त्यावर 'व्यवस्थित विषयांतर' करावयाचें, हा प्रकार चालूं राहिलाच. खरोखर पाहतां अशा प्रकारच्या काव्यांत मृत्युशोकजन्य भावनांचाच उद्रेक पाहावयास मिळाला पाहिजे. तेंच शुद्ध वैलापिक काव्य होईल. परंतु काव्यांतही विचार व विकार म्हणजे भावना यांच्यामधील विभागरेषा अत्यंत अस्पष्ट असल्याने विचारांनाही त्यांत घुसतां येतें. शोकाचा पहिला जोर ओसरला म्हणजे मृत्यूच्या खऱ्या स्वरूपाविषयी विचार सुचूं लागणें साहाजिकच आहे व या विचारांचा पहिल्या भावनांशीं जेव्हां सुंदर मिलाफ होतो तेव्हां एक सुंदर विलापिका तयार होते. अर्थात् हे विचार किंवा भावना कवीस स्वतःस प्रतीत झालेल्या असतात. या दृष्टीनें अजविलापांत विलापिकेची सामग्री-शोकजन्य भावनांचा अजकृत उद्गार व वसिष्ठानें मृत्यूच्या संबंधानें केलेलें विवेचन-भरपूर असली तरी तिला विलापिकेचें शास्त्रीय स्वरूप येऊं शकत नाही. एकतर भावनांचा उद्गार अजाचा व मृत्यूसंबंधीं तात्त्विक विचार वसिष्ठाचे, अशी अधिकरणभिन्नता आहे, व दुसरें हीं दोन्ही कवीनें स्वतःचीं म्हणून वर्णिलीं नाहीत. याप्रमाणें विलापिकांचें शास्त्रशुद्ध स्वरूप जरी त्यास नाही तरीही अजविलापास वैलापिक काव्यांत अत्यंत उच्च पदवी प्राप्त होण्याजोगें तें काव्य आहे यांत शंका नाही.

भावनांचा उद्गार व विचारमालिका हे दोन्ही विशेष विलापिकांस आवश्यक अस-

काहीं मर्यादा

ल्यानें नुसताच भावनांचा उद्रेक असल्यास तें शुद्ध शोक-

पर भावनांत होईल, विलापिका होणार नाही. उलटपक्षीं

भावनांचा ओलावा योग्य प्रमाणांत नसून तात्त्विक चर्चाच अधिक असल्यास तें उत्तम काव्यही होऊं शकणार नाही. पति किंवा पत्नी (विशेषतः पत्नी)च्या मृत्यूसुळेच बहुधा या प्रकारच्या काव्यास स्फूर्ति मिळत असली तरी तसा निर्बंध नाही. मित्र, पुत्र, माता, पिता, किंहुना कोणीही मोठा पुरुष मृत झाल्यास या प्रकारचें काव्य लिहिलें जाणें स्वाभाविक आहे. याही पुढें जाऊन 'स्मशानांत बसून लिहिलेली' अशी कल्पना असलेली प्रे कवीची विलापिका कोणाच्याही मृत्यूनें उत्स्फूर्त झाली नसूनही एकंदर मृत्यु व त्यासारखे शोकजनक प्रसंग यांवर लिहिलेलें व शोकाचें आवरण असलेलें असें काव्य विलापिका या नांवास पात्र झालें आहे. विलापिकांच्या धर्तीवर आधुनिक मराठी काव्यांतही रचना होऊं लागली आहे. लेंबे बांचें 'शोकावर्त', आगाशे यांचा 'बाष्पांजलि,'

ना. वा. टिळकांचे 'बापाचे अश्रु', पाध्ये यांची 'दुःखाश्रुमाला' हीं काव्ये या प्रकारचीं उदाहरणे आहेत.

विलापिकांना काव्यप्रकारांत स्वतंत्र स्थान मिळण्याचें कारण केवळ विषयमाहात्म्य

होय. त्यांचें बाह्यांग अमुकच असावें असा निर्बंध नाही.

स्वतंत्र स्थान कां ? शुद्ध भावगीतापासून यांचें भेदक असें तत्त्व म्हणजे विचारांचें कमी अधिक प्राबल्य होय. इतर काव्यापासून भेदक तत्त्व म्हणजे मृत्यूसंबंधी भावना होत. या भावनांच्या महत्त्वासुद्धें तेवढ्या विषयापुरतें त्यास स्वतंत्र स्थान मिळालें आहे. सामान्य विषयाचा एक विशिष्ट भागच आत्मसात् केल्यानें स्वतंत्र महत्त्व प्राप्त झाल्याची उदाहरणे अलंकारांत अनेक आहेत. त्याच आधारावर याही प्रकारास स्वातंत्र्य मिळाल्यास नवल नाही. त्याकरितां इतर निराळीं प्रयोजनें बघत बसण्याचें कारण नाही.

याच विभागांतील काव्याचा आणखीही एक प्रकार म्हणजे उद्देशिकांचा होय. यांस इंग्रजीमध्ये Odes असें म्हणण्यांत येतें. हा प्रकार आपलेकडे फारसा प्रचारांत नाही. याचें इंग्रजीमध्ये स्वरूपही फार अनिश्चित आहे. याचा विषय म्हणजे "राष्ट्राच्या दृष्टीनें महत्त्वाचे प्रसंग, सन्माननीय माणसांची स्तुति, सर्वांना शिवाळ्याची अशी कोण-तीही मोठी भावना असते. यांतील भाषा प्रौढ, गंभीर व भारदस्त असून भावनेला कधी सोसाट्याचा वेग तर कधी खोल व रुंद नदीचा गंभीरपणा लागतो." पुढील वेळां तें कोणाला तरी उद्देशून लिहिलेलें असल्यानें त्याचें नांव उद्देशिका असें घेतलें आहे. 'विषय, भावना आणि लेखनपद्धति हीं तिन्ही भारदस्त असावीं हा मुख्य कटाक्ष असतो. अनेक वेळां त्यास काव्यमय व्याख्यानाचें स्वरूप येतें. टिळकांचें 'माझी जन्म-भूमि', केशवसुतांची 'तुतारी', गोविदांची 'टिळकांची भूपाळी', गिरीशांचें 'एकच शान्तिस्थान' किंवा 'शनिवार वाडा' हींही याच प्रकारच्या काव्यांत येतील. मूळ ग्रीक बाङ्मयांत हा शब्द फारच सैल असा वापरीत व इंग्रजीतही तीच पद्धति चालू राहिली. विशेषतः स्वतः कवीनें आपल्या काव्यास Ode म्हटलें कीं तें Ode होई. त्यामुळे त्याची कल्पना एकंदरीत अनिश्चित अशीच राहिली व आपल्याकडेही अशी रचना होत असली तरी अगदीं स्वतंत्र विभाग होण्याइतकें स्वतंत्र स्वरूप त्यास आलें नाही व साधारणपणें भावगीताच्या सामान्य वर्गांत त्यास ठकलण्यांत येतें.

सात्मक काव्याच्या चर्चेनंतर अनात्मक काव्याच्या चर्चेस सुरुवात करण्यापूर्वी या

प्रकाराचा विचार करणें आवश्यक आहे. कारण हा प्रकार सृष्टिवर्णनपर काव्यः दोन्ही विभागांत मोडण्याजोगा आहे. कवि स्वतःला शून्य विभाग निसर्ग व त्याचें सौंदर्य जसें प्रतीत झाले तसेंच वर्णन करील

तर तें काव्य पहिल्याच विभागांत पडेल. त्यांतूनही कवि आपल्या स्वतःच्या भावना जर निसर्गावर लादिल तर आत्मीयतेचा छाप त्यावर अधिकच पडतो. परंतु कथात्मक

काव्यांत त्याचा उपयोग केल्यास ते दुसऱ्या विभागांत घालावे लागेल. यामुळे अशा प्रकारच्या काव्यांत दोन मुख्य विभाग सहज पडतात. निसर्गवर्णनात्मक कविता स्वतंत्रपणे रचिल्यास ती कवीच्या स्वतःच्या दृष्टीने केलेले काव्य समजले जाईल. बालकवींच्या 'निर्झर, अरुण, फुलराणी, संध्या'; दत्तांची 'प्रभात' कविता, लोढे यांची 'कोकिल', लेंगे यांच्या 'चंद्रोदय, वसंतश्री, नर्मदा' इत्यादि कविता या पहिल्या विभागांत येतील. उलटपक्षीं कांहीं वर्णने कथानकाच्या अनुरोधाने आलेली असतात. खरे यांच्या 'यशवंत' महाकाव्यांत आलेले मध्यरात्रीचे वर्णन, तसेच उज्यायिनी नगरीचे वर्णन, गणेशशास्त्री लेले यांच्या रघुवंशातील रामाने केलेले दर्शनीय स्थळांचे वर्णन किंवा अजस्तुतिपाठांतील सकाळचे वर्णन, रघुनाथपंडिताच्या नल-इमयंती आख्यानांतील सरोवराचे वर्णन, मुक्तेश्वरी भारतातील प्रभातकाल, महारण्यांतील रात्रीचा देखावा, कश्यपारण्यांतील देखावा इत्यादि सृष्टिवर्णने या दुसऱ्या प्रकारांत येतील. इंग्रजी वाङ्मयाशी आपला संबंध आल्यावरच साधारणपणे सृष्टिविषयक कविता आपल्यामध्ये स्वतंत्रपणे लिहिली जाऊ लागली, असे म्हणावयास हरकत नाही. जुन्या मराठी व संस्कृत वाङ्मयाची परंपरा आपल्यास असे सांगेल की, सृष्टीचे वर्णन स्वतंत्रपणे न करितां कोणत्या तरी कथानकाच्या आधारें त्यामधील व्यक्तींच्या चरित्रास पृष्ठभूमिका म्हणूनच करावयाचे. संस्कृत वाङ्मयांत कालिदासाच्या ऋतुसंहाराखेरीज एकही नांव घेण्याजोगे स्वतंत्र सृष्टिवर्णनपर काव्य प्रसिद्ध नाही असे म्हटल्यास चालेल. जुन्या मराठीतही तीच स्थिति आहे. नरहरी यांची 'गंगारत्नमाला' अपवाद आहे. अलीकडे पंडित-कवीत मोडू शकणाऱ्या चिंतामणि पेटकर यांचे गंगावर्णन, पारखीशास्त्री यांचे षड्ऋतुवर्णन हीं सृष्टिवर्णनपरच म्हणता येतील. पुढे नवीन परंपरेच्या लोकांनी स्वतंत्र रीत्या सृष्टिवर्णनाचे काम सुरू केले व ते पुढे चालू आहे.

या प्रकारच्या काव्याचे विषय निसर्गातील कोणतेही पदार्थ होतात. पर्वत, समुद्र, राने, फुलझाडे, नद्या, निर्झर, पशु व पक्षी, चंद्र व सूर्य विषय व त्यांच्या वर्णनाचे काव्यांत स्थान आणि यांबरोबर दिवस व रात्र, उषा व संध्या, निरनिराळे ऋतू इत्यादि कालवर्णनेही यांत येऊ शकतात. थोडक्यांत मनुष्य व त्याच्या भावना यांखेरीज साऱ्या गोष्टी या प्रकारच्या काव्याचा विषय होतात. मागे 'काव्याचे विषय' या प्रकरणांत या साऱ्या गोष्टी, मानवी कृति व भावना या उठावदार दिसाव्यात म्हणून पृष्ठभूमिका (Background) म्हणून वर्णन करावयाच्या असतात असे सांगितलेच आहे. याचा अर्थ स्वतंत्रपणे सृष्टिवर्णनपर काव्य होऊन नये असा नसून त्याचे सापेक्ष महत्त्व भावगीतांपेक्षा कांहींसे कमी आहे एवढाच आहे. आमच्या जुन्या काव्यांत न कळत कां म्हणाना हा नियम पाळला गेला. अशीं वर्णने पुष्कळ वेळां मुख्य कथानकास बाजूस सारून आपणच मुख्य जागा घेत ही गोष्ट वेगळी. रघुवंशातील सोळाव्या सर्गातील वर उल्लेखिलेले वर्णन हाच त्या सर्गाचा मुख्य विषय होऊन बसला आहे. माघाच्या शिशपालवधातील रैवतक पर्वताचे वर्णन बराच भाग

अडवितें. शिवाय जलक्रीडा, पानक्रीडा, इत्यादि वर्णनांतही बराच भाग खर्ची पडतो. नवीन कवींतही काही ठिकाणी ही वृत्ति दिसून येते. 'कृष्णाकांठी कुंडल' किंवा 'अभागी कमल' या काव्यांतील प्रथमचें वर्णन बराच भाग अडवितें. कथानकांत एकदम प्रवेश न करितां नमनांतच बराच वेळ घालविल्याने वाचक अधीर होतो. सृष्टि-वर्णन आधीं सामान्य वाचक फारसा वाचीत नाही, तेव्हां त्यांत अधिक वेळ न घाल-वितां कथानकास उठाव देण्यास आवश्यक असेच सृष्टिवर्णन करून पुढें जाणें काव्याच्या एकंदर स्वरूपास व वाचकांसही बरें.

आमच्या पूर्वीच्या काव्यांतील सृष्टिवर्णनासंबंधी एक गोष्ट ध्यानांत ठेविली पाहिजे.

जुनीं सृष्टिवर्णने विशेषतः संस्कृत वाङ्मयांत बहुतेक सारें सृष्टिवर्णन ठराविक स्वरूपाचें असें असावयाचें. त्यांत असंभाव्य किंवा कविसंके-

तांनींच ठरलेल्या अशा गोष्टीही असावयाच्या. वर उल्लेखिलेलें रैवतक पर्वताचें वर्णन घेतल्यास तें त्या वेळीं इतर कोणत्याही पर्वतास लागू केलें असतें तरी चाललें असतें. त्यावर निरनिराळें धातु, रत्नें असावयाचींच. त्यावर कमळें होतों, मोर होते, सुरललना होत्या, भृंगावली होतीच. याप्रमाणें एकाच पर्वताच्या अनेक ऋतूतील अनेक भागांचें वर्णन एकदमच केल्यानें एक अनेक प्रकारच्या वर्णनांचें मिश्रणच तयार होई. रघुनाथ-पंडिताच्या नलोद्यानांत 'पनसजंबू जंबीर विविध निंबें। कुंद, चंदन, माकंद, सुदाडिबें। तुंग नारिंगें', विकसलीं होतों. 'शुक सारिका भृंगतती' इकडून तिकडे फिरत होत्या. मुक्तेश्वराच्या त्या महारण्यांत अस्वलें व वाघळें झाडांवर लोंबकळत होतीं; वनदेवता व यक्षिणीसमूह धुमाकूळ घालीत होता; स्मशानवासी प्रेतगणांनीं गदीं केली होती; दिवाभीत, भालू, पिंगळे, टिटवे, चक्रवाक, कुमुदांतील भ्रमर, साप इत्यादि प्राणी भरपूर होते. म्हणजे यथातथ्य वर्णन करण्यापेक्षां कल्पनेनेंच खरेंखोटें काव्यमय वर्णन करावयाचें हाच सृष्टिवर्णनाचा प्रकार होता. इंग्रजी वाङ्मयाच्या संसर्गानें ही असंभाव्यतेची बाजू कमी कमी होत जाऊन यथातथ्य वर्णनें करण्यांत येऊं लागलीं. इतकें कीं, हिमालयाचें वर्णन करितांना चिंतामणिपेठकर यांनीं गिरीच्या पायथ्याशीं असलेल्या रानांस तार्यानीं असें तेथील भाषेंत नांव आहे, याच्याच जवळ बऱ्याच दलदली आहेत, त्यांतून विषारी हवा वर निघत असते, इत्यादि शास्त्रीय गोष्टीही सांगितल्या आहेत. सृष्टिवर्णनांत शास्त्रीय शुद्धता पाहिजे हें खरें आहे; परंतु असे शास्त्रीय विशेष काहीं मनोरंजक तऱ्हेनें सांगणें अवश्य आहे.

सत्यसृष्टीशीं ह्मानदारी व काव्याची चित्ताकर्षकता हे दोन गुण सृष्टिवर्णनात्मक

काव्यास आवश्यक आहेत. परंतु पुष्कळ वेळां हें अशक्य
Pathetic Fallacy होतें. तेव्हां ही चित्ताकर्षकता आणण्यास सृष्टीतील वस्तूंस

मानवसृष्टीचें रूपक द्यावयाचें व अशा रीतीनें तिचें निर्वीज स्वरूप घालवून सगुणरूप तिला द्यावयाचें अशी पद्धति रूढ झाली. पूर्वीच्या संस्कृत काव्यांत रूपकाची ही पद्धति

सुकींच नव्हती असें नाही, परंतु आजकाल ती ज्या मोठ्या प्रमाणांत दृष्टीस पडते तितकी नव्हती असें म्हणावयास हरकत नाही. मनुष्याचे विचार व विकार सृष्टीतील पदार्थांवर लादण्याची प्रवृत्ति अलीकडे इतकी बेसुमार झाली आहे कीं संबंध मोठी मोठी कवनें या प्रकारचीं रूपकें (समस्त वा परंपरित) होतात. बालकवींच्या 'निर्झर, फुलराणी' या वर उल्लेखिलेल्या कविता अशा प्रकाराचें उत्तम उदाहरण आहेत. या प्रकारास रसिकन् Pathetic fallacy असें नांव देतो. तो म्हणतो, सृष्टीतील पदार्थांस आपल्या भावना चिकटविणें, मानवी व्यवहाराचा सृष्टीवर आरोप करणें म्हणजे, गोड अशी कां होईना, स्वतःची फसवणूक करून घेणें आहे. लाक्षणिक अर्थानें सृष्टी हंसते, रडते, फुलपाखरूं बागडते, कोकिल किंवा भृंग गातो इत्यादि प्रयोग जाणूनबुजून म्हणून आपल्यास करितां येतील. परंतु संबंध मानवी व्यवहारचा व्यवहार सृष्टीवर आरोपित करावयाचा ही गोष्ट सत्यास सोडून आहे; आणि कोणत्याही उच्च काव्याचा सत्यदर्शन हा एक मोठा हेतु आहे. अशा मोठमोठ्या रूपकांत सर्व अंगांस रूपक द्यावयाचें म्हणजे पुष्कळ वेळां ओढाताण करावी लागते, कसेतरी समाधान करून घ्यावें लागत. व इतकें-ही करून वर सांगितलेली गोड आंति कायम राहिल असें नाही. राहिली तरी अखेर ती आंतीच. रसिकन् या प्रकारच्या काव्यास दुय्यम प्रकारचें काव्य म्हणतो. (It is very fine, but not true.) गोविंदाग्रजांच्या प्रेम आणि मरण या काव्यांत ही स्थिति आहे. ' त्या थोर वृक्षाकरितां मैदानांतल्या कितीतरी वेली तळमळतात ' हें म्हणणें खरें नव्हे. वृक्ष आणि वेली भिन्नजातीय वस्तू आहेत. वृक्षाचें मन आकाशांतील विजेवर गेलें हेंही म्हणणें खोटें आहे. त्यामुळे त्याच्या प्रकृतीवर परिणाम झाला, त्यास इतर दुनिया हंसूं लागली, त्यानें तपश्चर्या केली, इंद्रानें मग भिऊन वा प्रसन्न होऊन विजेस त्याकडे पाठविलें, स्पर्श होतांच तो मरण पावला, दुमंगून खाली पडला, परि पडतां पडतां एकदां हंसला, हर्षाच्या लहरी येऊन पानें फडफडून हंसलीं, सर्व कळ्या खुलल्या त्या कायमच्याच खुलल्या, इत्यादि साऱ्या गोष्टी खऱ्या नव्हेत. ही प्रतिभा Imagination नव्हे, नुसती अनिविध कल्पना (Fancy) आहे रसिकन्च्याच भाषेत बोलावयाचें म्हणजे शुद्ध ढोंग आहे. ' बागेंत बागडणाऱ्या लहानग्या लाडक्यास ' या कवितेंत सुद्धा असाच प्रकार आहे. मूल कितीही चंचल, आनंदी झालें तरी वाऱ्याबरोबर उडून जाईल, बुडबुड्याबरोबर नाहीसें होईल, फुलपांखराबरोबर दूर जाईल, फुलांत डडेल, सप्तपुरांप्रमाणें वाऱ्यावर विरून जाईल ही कल्पना चुकीची आहे. यांत खरी रसिकता नाही. याच प्रकाराचा अतिरेक झाल्यास पुढीलप्रमाणें कल्पना निघतात.

रडे ही एकली शेज । मरे या दृष्टीची नीज ।

हंसे हा चांद अस्मानी । फुले ही प्रीतिची रजनी ।

मनाला लागली आग । जळें ही प्रीतिची बाग ।

वियोगी तळमळे आस । जिवाला प्रीतिचा ध्यास ।

सुखाची ऐन अमदानी । बिदेशी छुरतसे रानी ॥

यांतून निश्चित अर्थप्राप्ति काय होण्याजोगी आहे ? रडे, जळे, तळमळे, झुरतसे इत्यादि शब्दांनीं कांहींतरी वाईट सांगितलें आहे एवढी अंधुक कल्पना वाचकांस येते. हे शब्द निर्जीव गोष्टीस लावून आपण समाधि गुण Pathetic Fallacy साधतो आहों असें जर कवीस वाटत असेल तर तो भ्रम आहे. उपमाश्लंकारांच्या मर्यादा काय आहेत हें मागें सांगितलेंच आहे. अलंकारांमुळे काव्यविषयीभूत वस्तूंचें स्वरूप किंवा सौंदर्य कळावयास मदत होते हें कबूल आहे; पण त्यांना कांहीं मर्यादा आहेत. पण 'प्रीतिची रजनी फुले' याचा अर्थ काय ? फुलें फुलतात, रजनी फुलते काय ? प्रीति आणि रजनी एकच काय ? रजनीबरोबर अंधकार, व इतर अनिष्ट कल्पना येतात. त्या प्रीतीसही लावावयाच्या काय ? लावावयाच्या असल्यास कशा लावावयाच्या ? एका ओळींत प्रीति ही रजनी आहे तर दुसऱ्या ओळींत ती बाग होते. आस कशी तळमळते ? शेज कशी रडते ? सुखाची अमदानी कशी झुरते ? इत्यादि गोष्टी वाचकांस समजण्याजोग्या आहेत काय ? न समजल्यास त्यांच्यावर अरसिकत्वाचा आरोप सिद्ध होईल काय ? काव्याचें नांव बहू होतें तें यामुळेच. 'आम्हांस काव्यांत गम्य नाहीं, त्याचा अर्थच समजत नाहीं' असें म्हणणारे कितीतरी लोक आढळतात. त्यांस व्यवहारांतल्या इतर गोष्टी कळतात, त्यांसही भावना असतात, त्यांसही सृष्टिसौंदर्य पाहून आनंद होतो. वर्णन करितां येण्याजोगी उपास्थिति नसते ती गोष्ट निराळी. पण अशा माणसांस काव्य म्हटलें कीं त्याचा अर्थच समजत नाहीं असें कां व्हावें ? त्यास कारण कवींची सृष्टीकडे पाहण्याची विकृत दृष्टि होय. निर्झराच्या झुळझुळ वाहण्यानें आनंद होतो ही गोष्ट त्यांना कळते; परंतु तें त्यांचें गाणें आहे, त्याला हृदय आहे, त्यांत आनंदाच्या लहरीवर लहरी उसळत असतात, त्या लहरींमधून 'दिव्यसंगीताच्या तती' झरत असतात, त्या प्राशन करायला स्वर्ग धरेवर येतो किंवा येणें शक्य आहे वगैरे गोष्टी त्यांस न कळल्या तर त्यांचा काय दोष आहे ? एका वेळीं अनेक गोष्टी खचून भरणें, असंभाव्य कविसंकेत काव्यांत घालणें इत्यादि गोष्टींबद्दल जुन्या सृष्टिविषयक काव्यास आपण जर दोष देतां, तर या असल्या प्रकारच्या भ्रांतियुक्त वर्णनाबद्दल अधिक दोष द्यावयास नको काय ? पूर्वीच्या कार्ली गोष्टी सरळपणें वर्णिल्या जात. पनस, जंबू, जंबीर, निंब, नारिंग, डाळिंब इत्यादि गोष्टी त्या उद्यानांत असोत नसोत, त्या आहेत असें म्हटल्यावर, त्या अमुक आहेत हें माहीत असल्यानें त्यांचें अस्तित्व समजण्यास फारसें जड जात नसे. परंतु सध्यां डोळ्यांस दिसणारा निर्झर काव्यांत वर्णिलेल्या निर्झराशीं कितपत संबद्ध आहे अशी शंका येणें साहजिक आहे. फुलराणी म्हणजे एक फूल कीं लवकरच लग्न होणारी नववधू, दोन्ही, कीं दोन्ही नव्वेत, याचा संभ्रम उत्पन्न होतो. तेव्हां अलीकडे सृष्टि-वर्णनाविषयीं एवढी सूचना करणें आवश्यक आहे कीं, जड सृष्टि ही मनुष्यसृष्टीपेक्षां निराळी आहे ही जाणीव केव्हांही नाहींशी होऊं देतां कामा नये. नाहींतर सृष्टीची यथार्थ कल्पना न येतां वाचकांच्या मनावर तिचें चित्र पुसट, अर्धवट, भलतेंच निघतें.

सृष्टिविषयक काव्यांतली मौज, तिजवर मनुष्याचे विकार, एकावर एक लादल्याने येत नसून तिचें डोळ्यास दिसणारें सौंदर्य जितक्या चांगल्या तऱ्हेनें प्रतीत होईल तितकें तें करून देण्यांत आहे. मानवाच्या भावनांचा निर्जीव वस्तूवर आरोप लहानसहान गोष्टीत खुलून दिसतो, परंतु त्यापुढें गेल्यास तो गुण ठरणार नाही. पूर्वीची असंभाव्यता व हल्लींची असंभाव्यता या दोन्ही टोंकांकडे न जातां सत्यसृष्टि सामान्य व्यवहारज्ञाला जशी दिसेल तशी, पण तिचें सौंदर्य आल्हाददायक तऱ्हेनें दाखविणारीच कविता चांगलें सृष्टि-विषयक काव्य ठरेल. गिरीशांच्या 'अभागी कमल' या काव्यांतील बरींचशीं वर्णनें या दृष्टीनें चांगलीं आहेत. विशेषतः 'नदीवरील संध्याकाल,' 'वळवाच्या पावसानंतरचें वर्णन,' 'पहांटेचें वर्णन' इत्यादि वर्णनें बहारीचीं आहेत. त्यांकडे बोट दाखवून या प्रकाराची चर्चा येथेंच संपवितां.

अनात्मक काव्याचा मुख्य प्रकार कथात्मक काव्यांचा होय. हा प्रकार आम्हांस कांहीं अपरिचित नाही. संस्कृत वाङ्मयांत महाकाव्यांचे कथात्मक काव्य: रूपानें व मराठी वाङ्मयांत निरनिराळ्या पौराणिक आख्या- जुना इतिहास नांचे द्वारे यांचें अस्तित्व भरपूर दिसून येतें. अशा प्रकारच्या

वाङ्मयास मराठींत तरी मुक्तेश्वरापासून सुरुवात झाली असें दिसतें व पुढें आत्मनिष्ठ असें अभंगात्मक काव्यच पाठीमागे पडलें. मोरोपंत, वामनपंडित, श्रीधर, नागेश, विठ्ठल इत्यादि कवींचा कल मुख्यत्वेन कथात्मक काव्याकडेच दिसतो. त्यांनीं लिहिलेल्या आर्या-भारत, मंत्रभागवत, मंत्ररामायण, पांडवप्रताप, हरिविजय, रामविजय इत्यादि लेखनांस महाकाव्यांतच स्थान दिलें पाहिजे. तथापि याशिवायही जीं लहानलहान आख्यानें वामन, नागेश, विठ्ठल, सामराज इत्यादि कवींनीं केलेलीं तींही वरील वाङ्मयांतच घालणें योग्य होईल. कथात्मक वाङ्मयाचा दुसराही एक स्वतंत्र असा विभाग जुन्या मराठी वाङ्मयाचे अखेरीस दिसून येतो. तो म्हणजे पोवाड्यांचा. त्यांचा भाषा, वर्णनपद्धति व विषय या साऱ्यांचमुळे त्यास स्वतंत्र असेच स्थान प्राप्त झालें आहे. अगदीं अलीकडे महाकाव्यास जवळ परंतु त्याहून विषय व लांबीसंदी यांनीं भिन्न असलेला असा खंडकाव्यांचा प्रकारही येऊं पहात आहे. महाकाव्यांप्रमाणें त्याचें एकंदर स्वरूप अफाट नसलें तरी लांबीच्या किंवा पद्धतीच्या दृष्टीनें तें साध्या आख्यानापेक्षां निराळें असल्यानें त्यासही स्वतंत्र असें स्थान प्राप्त होऊं पहात आहे. कथात्मक काव्यांचा विस्तार याप्रमाणें बराच आहे असें दिसून येईल.

साऱ्या कथात्मक काव्यांचा मुख्य विशेष म्हणजे त्यांमध्ये स्वतः कवि किंवा त्याच्या भावना यांस असलेलें गौण स्थान होय. कवि त्याचें स्वरूप आपल्याच भावनांमध्ये गुंतून न राहतां बाह्य जगाकडे पाहूं

लागून त्या जगांतील घटना व तत्संबद्ध व्यक्तींच्या कृति व भावना मनोरंजक रीतीने आपल्या शब्दांत सांगत असतो. त्यामध्ये आपले विचार व भावना मिसळण्याचें त्यास फारसें प्रयोजन नसतें. प्रत्यक्षपणे त्यास तसें करितांही येत नहिं. त्याचा या काव्यांत

संबंध असा थोडाच म्हणजे गोष्ट सांगणाऱ्याचा असा येतो व गोष्ट कितीही स्वतंत्र असली तरी तीस सांगणाऱ्यावर अवलंबून रहावे लागत असल्याने कवीच्या व्यक्ति-त्वाचा संबंध थोडाबहुत येतोच. कोणतीही कथा ती सांगणाऱ्याच्या हातोटीवर किंवा लकबीवर अवलंबून असल्याने तीवर त्याचा छाप असा पडतोच. गोष्ट जरी दुसऱ्या व्यक्तीच्या चरित्रावर अवलंबून असली, तरी कवीस अधूनमधून आपली मते, शैरे इत्यादि देण्यास वाव असतोच. त्याद्वारे त्याचे अस्तित्व वाचकांस कळू शकते. पण हे व्यक्तित्व जेवढे न कळेल तेवढे चांगले. कवीस आपल्या भावना व्यक्त करण्याचा दुसराही एक आडमार्ग आहे व तो म्हणजे वस्तुगत पात्रांच्या तोंडून आपलेच विचार व्यक्त करावयाचे. पण हा मार्ग योग्य नव्हे. कथात्मक काव्यांत कवि स्वतःस जेवढे अलिप्त ठेवू शकेल तेवढे चांगले.

या प्रकारच्या काव्यास कवीस भावनेबरोबर कल्पना व प्रतिभा यांची जोड देणे कवीस आवश्यक होते स्वतःच्या भावना व्यक्त करण्यास ती तितकी जरूर नाही. परंतु आपण न अनुभवलेले प्रसंग कल्पून, केव्हा अशीं पात्रेही कल्पून त्या विशिष्ट प्रसंगां तीं विशिष्ट पात्रे कशीं वागतील त्याची कल्पना करण्यास प्रतिभेस ताण हा पडावयाचाच. कवीच्या प्रतिभेची खरी कसोटी आपल्याच भावना वर्णन करण्यांत नसून इतरांच्या मनांत शिरून त्यांच्या भावना यथार्थपणे वर्णन करण्यांत आहे. जे आपल्यास प्रत्यक्ष अनुभवायला मिळाले नाही, ते प्रतिभेने जाणून वर्णन करण्याचे काम अधिक अवघड आहे. तथापि ही कसोटी मराठीतील जुन्या कथात्मक वाङ्मयास संपूर्णपणे लागली नाही असे म्हटले पाहिजे. एकतर स्वतंत्र कथानके अशीं बहुधा सांपडत नाहीतच वर्ण्य वस्तूची सामान्य रूपरेखा पूर्वीच्या कवींना आधीच मिळालेली होती. शिवाय वर्णनपद्धतिसुद्धा साधारणपणे ठरून गेली होती. राहतां राहिले शब्दप्रयोग व वर्णनांत घालावयाचे अलंकार. यांमध्ये व इतर बारीकसारीक गोष्टी यांच्या वर्णनावर कवीची शक्ति ठरावयाची व वैशिष्ट्य दिसून यावयाचे. याप्रमाणे कवीच्या कर्तबगारीचे क्षेत्र मर्यादित झाले होते. त्यामुळे कित्येक चांगल्या कवींस दुय्यम महत्त्वाच्या गोष्टींवर आपली प्रतिभा खर्चणे भाग झाले होते. एकच वस्तु कवि कितीही मोठा झाला तरी अशी किती नाविन्याने वर्णन करील? मग अनवश्यक गोष्टींची वर्णने करण्यांतच कांहीं वैशिष्ट्य आले तर बघावयाचे. जरासंधभीमाची कुस्ती वर्णन करितांना अनेक प्रकारचे पेंच व डाव यांचेच वर्णन अधिक. कोठे पक्षाभ्रांची यादी, तर कोठे निरनिराळ्या प्रकारच्या लुगड्यांची यादी, कोठे इतर पदार्थांच्या आणखी कांहीं याद्या यांनीच भरती करणे भाग पडे व असे केल्याने प्रधान गोष्टीपेक्षा गोंण गोष्टींचा विस्तारच अधिक व्हावयाचा. पोवाड्यांतून हीच स्थिति पुष्कळ अंशी दृष्टीस पडते. सुदैवाने आधुनिक काव्यांत या जाचक मर्यादेतून कवी सुटले आहेत व स्वतंत्र कथानके घेऊन त्यांवर रचना होऊ लागली आहे.

कथात्मक काव्यांची लांबी अर्थात् भावगीतांपेक्षां केव्हांही मोठी असते. अगदी

मर्यादा व निबंध

लहान कथा देखील अनेक भावगीतांपेक्षां मोठी असेल.

यामुळे एक मोठी अडचण येते. ती म्हणजे या कथेच्या

भिन्नभिन्न अंगोपांगांचें योग्य प्रमाणांत वर्णन करणें होय. हें प्रमाण चुकल्यास एकंदर काव्यास बेढबपणा येतो. आख्यानें लहान असलीं तर हें अवधान तितकेंचें चुकणार नाहीं. एकंदर काव्याचें स्वरूप एकदम पाहावयास मिळाल्यास त्यांतील अंगांचें योग्य प्रमाण लवकर कळून येईल व राखतां येईल. परंतु हें चुकल्यास मात्र तितकाच तोटा आहे. कारण तें वाचकांच्या डोळ्यांवरही तितक्याच लवकर व अधिक प्रमाणांत येईल. खंडकाव्यें किंवा महाकाव्यें यांमध्ये लहानसहान प्रमाणाभावांचे दोष खपून जातात. पण तेथेही ही खबरदारी घेणें योग्य होईल. संस्कृत टीकावाङ्मयांत सांगितलेले कांहीं दोष या दृष्टीनें लक्षांत घेण्याजोगे आहेत. मुख्य विचार म्हणजे कोणतेही वर्णन औचित्याला धरून होत आहे कीं नाहीं हें पाहणें हा होय. जरूर तेवढ्याच गोष्टी आणणें, त्यांचें परस्पर सापेक्ष महत्त्व कायम राखणें आणि सारें कंटाळवाणें न होतां करणें या साऱ्या गोष्टी कथात्मक काव्य लिहिणाऱ्यांस अवधानपूर्वक पाळाव्या लागतात. यांमध्ये चुका झाल्यास जरूर नसेल तेथें विस्तार (अकाण्डे प्रथनम्), अयोग्य ठिकाणीं थांबणें (अकाण्डच्छेदः), पुनः पुनः तीच गोष्ट सांगणें (पुनः पुनर्दीप्तिः), अप्रधान गोष्टीचें वर्णन (अङ्गस्थ कीर्तनम्), मुख्य गोष्टीकडे दुर्लक्ष्य (अङ्गिनोऽननुसंधानम्), इत्यादि दोष घडतात. हे दोष टाळणें हें प्रत्येक कवीचें कर्तव्य आहे.

या कथात्मक काव्याचे विषय व पद्धति यांस अनुसरून निरनिराळे गौण भेद

पडतील. महाकाव्याचा पसारा मोठा, पात्रें पुष्कळ व

प्रकार

मोठी, वस्तूही त्याच तोलाची व विविध असते, तर खंड-

काव्यांत हेंच जरा कमी प्रमाणावर दिसून येईल. नुसतीं लहान लहान आख्यानें जास्त आटोपशीर व एकजिनसी असतात. विषय ऐतिहासिक असेल तर तीं ऐतिहासिक काव्यें होतील. विषय तोच पण कल्पनेस स्वैर वावरूं दिल्यास अतिशयोक्तिपूर्ण व सत्याभासात्मक पोवाडे होतात. ऐतिहासिक काव्यास सत्याकडे अधिक कसोशीनें पहावें लागतें. पोवाड्यास साधारण सत्य चालतें. ऐतिहासिक कवितेंतील राष्ट्रपुरुषांच्या पराक्रमांचें वर्णन करणाऱ्या काव्यास राष्ट्रीय किंवा शाहिरी कविता म्हणतां येईल. परंतु या विभागाचें स्वरूप साधारणपणें अनिश्चितच राहतें. कोणताही प्रकार असला तरी अखेर तो कथात्मक काव्यच समजला पाहिजे व त्यास लागू असणारे सामान्य नियम साऱ्यांस पाळणें भाग आहे.

अनात्मक काव्याचा उत्कर्ष नाट्यगीतांमध्ये पहावयास सांपडतो. या प्रकारच्या

नाट्यगीत

काव्यांत कवीस आपलें व्यक्तित्व संपूर्णतः लपवून ठेवावें

लागतें. सारी वस्तु किंवा मुद्दा दुसऱ्या पात्रांचे तोंडूनच

बदवावा लागतो. त्यामध्ये त्या पात्रांचीच भाषा, त्यांस सुलभ असतील तेच विचार, त्यांच्या विशिष्ट लकबी यांस आवश्यक असें स्थान असतें. कवीस स्वतःला विसरूनच

जावें लागतें; आणि हीच गोष्ट अत्यंत कठीण अशी आहे. पुष्कळांस आपली भाषा सोडवत नाही, त्याहून अधिकांस आपले विचार सोडवत नाहीत. त्यामुळे शुद्ध नाट्यगीत लिहिणें अगदी कठीण होऊन बसलें आहे. हा प्रकार इंग्रजी वाङ्मयांतही नवीनच आहे. ब्राउनिंग कवीनें यास सुरुवात केली असें म्हटलें जातें. तेव्हां मराठीतही तो नवीनच आहे हें सांगावयास नको. आधुनिक कवीत तांबे यांची नाट्यगीतें उत्कृष्ट समजलीं जातात. पण इतरांनींही अशा प्रकारची रचना केली आहे व ती उत्तरोत्तर लोकप्रिय होत जाण्याचा बराच संभव आहे.

नाट्यगीत म्हणजे नाट्यकाव्य नव्हे व नाटक तर नव्हेच नव्हे. शेवटल्या दोन प्रकारांत पात्रें व विषय यांची अनेकता असूं शकते. नाट्य-
त्याचें स्वरूप गीतांत भावगीताप्रमाणेंच एक मुख्य भावना वर्णिली जाते.

तिला अभिव्यक्ति मात्र कवीहून इतर अशा व्यक्तीकडूनच मिळाली पाहिजे. यामुळे यांत भावगीतापेक्षां रचनेचें कौशल्य अधिक लागतें. अनेक वेळां तो दोन व्यक्तींमधील संवाद असेल, परंतु तो तसा पाहिजेच असें नाही. एकाच व्यक्तीचें स्वगत किंवा उघड भाषणही नाट्यगीतांत येऊं शकेल. एकाद्या प्रसंगाचें वर्णन कवि त्या प्रसंगाशी संबद्ध अशा एकाद्या व्यक्तीकडून करवील तर तेंही याच प्रकारांत पडेल. ज्याला एकोक्ति असें म्हणतां येईल अशा प्रकारच्या प्रो. मायदेव यांच्या १-२ कविता नाट्यगीतच म्हटल्या जातील. त्यांचें वाङ्मयस्वरूप कांहीं अंशीं सुनीतासारखें आहे हा भाग निराळा.

कथात्मक काव्यापेक्षांही अधिक, निदान तितकाच उपयोग, कल्पनेचा किंवा प्रतिमेचा कवीस या नाट्यगीतांत करावा लागतो हें अर्थात्
त्याचें महत्त्व उघड आहे. आपल्या आवडत्या भावनांचें चित्र काढण्या-

इतकेंच किंवाहुना थोडें अधिकच महत्त्वाचें कर्तव्य दुसऱ्यांच्या भावना चित्रित करण्याचें आहे. परंतु भावगीतांच्या भरभराटीच्या या काळांत काव्यनिष्पत्तीच्या या अंगाकडे बरेच दुर्लक्ष्य होत आहे असें दुःखानें म्हणावें लागतें. बहुतेक कवींचे काव्यग्रंथ पाहिल्यास याचा प्रत्यय आल्यावांचून राहणार नाही. कवीस जर सर्व जनांस व सर्व कार्ली आपली कविता आवडावी असे वाटत असेल, तर आपल्याच सुखदुःखांत न गुरफटतां सर्व प्रकारच्या लोकांची सुखदुःखें जाणून त्यांचें वर्णन करणें हें आवश्यक आहे. याचमुळे मोठे कवि हे मोठे समजले जातात. त्यास सुरुवात म्हणून नाट्यगीतें उत्तम साधन ठरतात.

इंग्रजी भाषेंत ज्या काव्यप्रकारास Pastoral Poetry असें म्हटलें जातें त्याच प्रकाराचें हें मराठी नांव आहे. पूर्वोक्त भाषेंत हा प्रकार
गोपगीतें बराच जुना असला तरी मराठीत तो नवीनच सुरू झाला

आहे. इंग्रजी भाषेंत अशा प्रकारच्या काव्यांमधून बहुधा धनगर (Shepherd) लोकांच्या भावना चित्रित केल्या जात. समाजातील उच्च दर्जाच्या व्यक्तींप्रमाणेंच

खालच्या संस्कृतीच्या लोकांनाही भावना असतात. या भावना नेहमीच नसल्या तरी पुष्कळ वेळां विशुद्ध व उच्च असतात व त्या काव्यास योग्य असा विषय होऊ शकतात; या तत्वाची ही कबुलीच असल्याने नुसत्या धनगरांस किंवा थोडा भारदस्त शब्द योजावयाचा असल्यास अजापालकांसच धरून हा काव्यप्रकार असावा हे योग्य नव्हे. आपल्याकडे धनगरापेक्षां शेतकरी वर्ग हा संख्येने व पदवीनेही अधिक आहे. तेव्हां इंग्रजीतील धनगरांनी मराठीतील शेतकऱ्यास आपली जागा द्यावी हे सहजच झाले. यामुळे प्रथम प्रथम भाषांतरयुगांत या प्रकारच्या कवितांची भाषांतरे किंवा रूपांतरे झालीं तेव्हां धनगरांचे ऐवजी गुराखी आले यांत नवल नाही. परंतु एवढ्याच रूपांतरावर भागण्याजोगे नाही.

वाह्य स्वरूपाबरोबर कवितांमधील कल्पनाही बदलावयास हव्या होत्या. युरोपीय

समाजांत वलभाराधन हे पूर्वकालीही शिष्टसंमत असे, व त्यांचे स्वरूप त्याचा प्रचार समाजातील वरच्या भागाप्रमाणे खालच्याही

भागांत असल्याने त्यामध्ये अनभिमत असे काहीं वाटत नसे. परंतु इतर भावगीतांत तो विचार जसा आड आला नाही तसा तो येथेही आला नाही व प्रथम प्रथम एकादा गुराखीही 'प्रिये ! चल, ये इकडे-तू व मी सुखाने दिवस काढू' अशी पाश्चात्य व उच्च प्रतीची भाषा वापरू लागला. वस्तुतः गोपगीते हा भावगीतांचाच एक प्रकार आहे, त्यास स्वतंत्र स्वरूप नाही. तो प्रकार काव्यविषयभूत व्यक्तीवर अवलंबून आहे. पूर्वकाली काव्य-नाटकादींच्या विषय झालेल्या व्यक्ति उच्च दर्जाच्या असत. अशा प्रकारची मंडळी सोडून खालच्या दर्जाच्या मंडळींत मुख्य असा जो अजापालक तो ज्या काव्यांचा विषय झाला त्यास एक प्रकारचे वैशिष्ट्य यावे हे साहजिक आहे. या वैशिष्ट्यामुळेच तो एक काव्य प्रकार बनला. खरे पाहतां वर सांगितलेले सामान्यत्व कबूल केले तर एकटा अजापालक किंवा एकटा गुराखी वा शेतकरीच या प्रकारांत न येतां पुढे पुढे काव्य-विषय झालेला मजूर, टॅमस् हूडच्या कवितेंतील शिवणकाम करणारी एक स्त्री, बर्ड्स-वर्थच्या कवितेंतील रुथ वगैरे खालील दर्जाच्या सर्व मंडळींचा समावेश त्यामध्ये व्हावयास पाहिजे. गोप अथवा अजापालक फक्त उपलक्षणार्थ आहेत. मुख्य मुद्दा अशिक्षित, असंस्कृत अशा सामान्य जनांचाच आहे. तेव्हां शेतकऱ्यांखेरीज इतरही जे लोक या सद्गतां येणे शक्य असेल, ते सारे यांत आले पाहिजेत. गोपगीतांचे क्षेत्र याप्रमाणे मर्यादित न ठेवतां त्यास त्याचा योग्य तो सारा प्रांत खुला ठेवल्यास इतरही अनेक काव्ययोग्य भावनांना स्थळ मिळाल्याखेरीज राहणार नाही.

गोपगीतांची मर्यादा निश्चित केल्यावर त्यांचा विषयही बराचसा निश्चित होतो.

प्रत्येक जानपेदाच्या जीवनांतील अनेक प्रसंग या प्रकारच्या विषय काव्यांत येऊ शकतात हे उघड आहे. सकाळपासून संध्या-काळपर्यंतचा त्यांचा नित्य कार्यक्रम, नांगरटीपासून पिकें काढण्यापर्यंतचा वार्षिक कार्यक्रम

च दसरा, पाडवा, शिमगा, नागपंचमी यांसारखे नैमित्तिक आनंदाचे प्रसंग हे तर वर्णन-योग्य होतीलच, पण याहीपेक्षां इतर अनेक प्रसंग काव्यविषय होतील. अधिकाऱ्यांचा जुलूम, दुष्काळामुळे होणारी कठीण स्थिति, दारिद्र्यामुळे ओढवणारे हृदयद्रावक प्रसंग, औषध देण्यासही द्रव्य नसल्याने ओढवणारा मृत्यु इत्यादि अनेक हृदयस्पर्शी प्रसंग खरोखर काव्यविषय होतात. किंबहुना याच लोकांच्या आयुष्यांत भावनेस अधिक वाव असतो असे म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाही. एक काळजी घेणे आवश्यक असतें, ती ही की, या गीतांचे विषय जानपदविशिष्टच असले पाहिजेत. विषयाबरोबर भावनाही तशाच असल्या पाहिजेत हें निर्विवादच आहे. नाहीतर पुष्कळ वेळां असे होण्याचा संभव असतो की, कवि नागरिक असल्याने तो आपल्याच भावना जानपदाच्या तोंडी घालतो व याप्रमाणे एक विसदृश चित्र डोळ्यांपुढे उभे राहते. आतां सार्वजनीन भावनाच काव्याचा विषय होऊं शकतात हें खरें, परंतु त्यांचीं स्वरूपे पात्रविशेषांमुळे भिन्न भिन्न होतात. प्रेमाची मूळ भावना जरी नागरिकांप्रमाणे जानपदालाही साधारण असली तरी ती नागरिकांच्या भावनेपेक्षां निराळ्या स्वरूपांत व्यक्त होते व त्यांतच तिचें वैशिष्ट्य आहे. आपल्याच भावना गोपांस किंवा तत्सदृश इतर व्यक्तीस कोणत्या स्वरूपांत प्रतीत होतील हें जाणणें हेंच कविप्रतिभेचें कार्य आहे. कांहीं सूक्ष्म भावना अशाही असतील कीं, त्या असंस्कृत अशा गोपांस कधींच प्रतीत होणार नाहीत; उलट कांहीं अशाही असतील कीं, त्या नागरिकांस कधीही प्रतीत होणार नाहीत. पहिल्या गोपगीतांचा विषय होऊं शकणार नाहीत, तर दुसऱ्यांनीं त्यांचें वैशिष्ट्य अधिक व्यक्त होईल. हें सारें ध्यानांत घेऊन कवीस या प्रकारचें काव्य लिहावयाचें आहे हें त्यानें विसरतां कामा नये.

विषयवैशिष्ट्याबरोबर भाषावैशिष्ट्याचाही प्रश्न येतो. गोपगीतांचे विषय जसे गोपविशिष्टच असावे लागतील, त्याप्रमाणेच त्यांचा वेषही भाषा गोपांस स्वाभाविक असाच पाहिजे. शब्दांचा भ्रंश, वाक्यविशेष, उच्चारपद्धति ही जितकी गोपांचीच असेल तितकी रसानुभूतीस पोषकच होईल. नाहीतर शब्द संस्कृत, विचार असंस्कृत असा प्रकार दृष्टीस पडावयाचा. गोपांना गोपांचाच वेष जितका उचित व खुलून दिसेल तितका दुसरा दिसणार नाही. निरनिराळ्या भावनांना निरनिराळी भाषाशैली खुलून दिसते या म्हणण्यांत कदाचित् बरोच सूक्ष्मता वाटे; परंतु विसदृशता येऊं नये म्हणून गोपगीतांच्या भाषेतही फरक केला पाहिजे हें विधान इतकें सरळ आहे कीं, त्याविषयी मतभेद होण्याचें कारण नाही. स्वाभाविकता हा काव्याचा एक मुख्य गुण आहे. तो साध्य व्हावा म्हणून भाषा जितकी स्वाभाविक होईल तितकी ती झाली पाहिजे. स्कॉटिश कवि बर्न्स याच्या लोकप्रियतेचें एक गौण कारण म्हणून कां होईना, या भाषापद्धतीचा उल्लेख करणें आवश्यक आहे. त्यानें भावनांबरोबर भाषाही शेतकऱ्यांची उचलली होती म्हणून त्या भावनांस जी स्वाभाविकता प्राप्त झाली तीमुळे त्यांचा काव्यगुण वाढला. उचलली म्हणण्यापेक्षां तीच

त्याची जन्म-भाषा होती असें म्हटल्यास योग्य होईल. नागरिक कवीस याकरितां मुद्दाम प्रयत्न केला पाहिजे. बर्न्सला निराळी काळजी घ्यावी लागली नाहीं. तीच गोष्ट साऱ्यांचीच असेल असें नाहीं. गिरीश कवींच्या 'भलंरी' या गोपगीतांत गाणें या शब्दाबद्दल गीत शब्द घातला आहे. 'भलंरी' आणि 'गीत' हे दोन शब्द विसदृश वाटतात. यापेक्षाही लगेच 'संगीत' हाही शब्द आला आहे, तो अधिकच विसदृश वाटतो. तरी असे शब्द या प्रकारच्या काव्यांत न येऊं देण्याची खबरदारी कवीनें घेतली पाहिजे.

भाषेच्या ग्राम्यीकरणाविषयी थोडेंसें लिहिणें प्रस्तुत होईल. पुष्कळ वेळां असें होतें कीं, कवि नागरिक असल्यामुळें, त्यास ग्रामीण भाषा पुरते-
ग्राम्यीकरण पर्णी अवगत नसते. तसें असल्यास तो साधारण नियमांनीं नागरिक शब्दांचें अपभ्रष्ट रूप तयार करितो. हें पुष्कळ वेळां बरोबर आलें तरी नेहमींच येईल असें नाहीं. अशा स्थितींत पूर्वीं कांहीं ग्रंथकारांनीं आधीं संस्कृत गद्य लिहून त्यांचीं व्यवस्थित रूपांतरे प्राकृत भाषेत कारवीत पण तीं प्राकृत भाषेच्या स्वरूपास अनुरूप व्हावीत तशीच स्थिति व्हावयाची. 'ओढा' याचें 'बांढा' हें रूप या दृष्टीनें बरोबर नाहीं. कदाचित् वृत्ताच्या सोईकरितां रूप बदललें असेल. यमकाच्या सोईकरितां मावू (भाऊ), नावू (नांव), रावू (राव) अशीं रूढी गिरीशानां केली आहेत. पण यामुळें रूपांची शुद्धताही गेली व स्वाभाविकताही गेली. त्याप्रमाणेंच मायबोली हा शब्द आम्ही नागरिकांनीं जानपदांचे दोन शब्द घेऊन केला खरा, परंतु तो शब्द जानपद वापरतात कीं नाहीं याची शंकाच आहे. उलटपक्षीं ग्राम्यीकरण झालेलें नाहीं असे शब्द फार राहतात. कितीही सावधानता ठेविली तरी कांहीं चुका राहतात. यशवंत यांच्या 'न्याारीचा वक्रूत' या कवितेंत पहिल्याच ओळीत 'होईल' असा शब्द जशाचा तसाच ठेविला आहे. ह चा व्ह साधारणपणें झाला पाहिजे. पुढें 'तें खुलें तोंड घामानें' यांत 'तें' हा शब्द जशाचा तसाच ठेविला आहे. तो चा त्या होतो त्याप्रमाणें तें चें त्यें झालें पाहिजे. न. चिं. केळकर यांच्या 'दिव्य मोटार' या कवितेंत ड्रायव्हर, फ्रंटलाइट्, टूक, क्लोनर, ब्रेक असे शब्द जसेच्या तसेच आले आहेत. त्यांचीं 'डायवर' 'फ्रंट लैट्' 'किलिंदर' 'ब्रिकर' अशीं किंवा यांसारखीं रूपे व्हावयास पाहिजेत. इद्रान् व इश्र अशीं संस्कृत शब्दांचीं मराठी रूपें करणाऱ्यास इंद्रजी शब्द जसेच्या तसे उच्चारतां येतील असें मानण्यास फारसें सबळ कारण नाहीं. याहीपेक्षां आश्चर्यकारक गोष्ट म्हणजे या अशिक्षित मनुष्याच्या तोंडीं ही प्रगल्भ कल्पना घातली आहे हें होय. अशिक्षित मनुष्यास तत्त्वज्ञानाची कांहींच जाणीव नसते असें जरी म्हणतां आलें नाहीं, तरी एवढें मोठें साङ्ग किंवा परंपरित रूपक त्याचे तोंडीं स्वाभाविक दिसत नाहीं. वर म्हटल्याप्रमाणें भाषा अशिक्षिताची व विचार विद्वानाचे असा प्रकार येथें झाला आहे. हीच स्थिति त्यांच्या 'आमचें नवें राज्य' या कवितेची आहे.

दुसरीही एक गोष्ट या कवितांच्या भाषेसंबंधी लक्षांत ठेवणे जरूर आहे व तिचा

संबंध वृत्तरचनेशी येतो. शब्दांचीं रूपे अशुद्ध असलीं तरी

वृत्तशुद्धता

चालतील. किंबहुना या विशिष्ट प्रकारांत अशुद्धता हा

त्यांचा गुणच समजला जाईल. परंतु त्यामुळे वृत्तामध्येही ही अशुद्धता यावी हें उचित नव्हे. यामुळे काव्याच्या संगीतांतही अडथळा येतो. शब्द जसे लिहावयाचे तसेच ते उच्चारिले असतां वृत्तांत अथवा तालांत ते बसावेत हेंच योग्य आहे. खालील दर्जाच्या लोकांचें प्रातिनिधिक वाक्य जो लावणी ती सुद्धा या दृष्टीनें दूषित असते. किंवा अशिक्षित लोकांस वृत्तात्मक रचनेचें ज्ञान नसल्यानें त्या दृष्टीनें पाहिल्यास वृत्तदृष्ट्या अशुद्ध रचनाही स्वाभाविक व अतएव कलानुरूप होईल असें म्हणण्यांत येईल. म्हस्वदीर्घांचा हा विधि-निषेध जर खालील लोकांस नसेल तर तो जाणूनबुजूनच नाही असें म्हणता येणार नाही; कारण लिहिलेले शब्द वांकडेतिकडे उच्चारून त्यांना वृत्तांच्या चौकटींत बसविण्याची खरोखरी विफल, पण त्यांस ती तशी न वाटणारी, खटपट त्यांचेकडून होतच असते. तेव्हां ज्यांना हें वृत्ताचें ज्ञान आहे, त्यांनीं अशिक्षित जनांची ही प्रामाणिक इच्छा व खटपट पूर्ण करून वृत्तदृष्ट्या रचना बरोबर करावी हें चांगलें होय. कारण अशुद्ध शब्द लिहिण्याचां सवलत आहेच. त्यांतही वृत्तभंगात्मक रचना करण्याची सवलत दिल्यास अनवस्थाप्रसंगच यावयाचा व ' ऐशा काव्या कराया इकडून तिकडून अ(१)णलेली बुद्धि दे चक्रपाणी ' अशी रचनाही वृत्तदृष्ट्या शुद्ध मानली जावयाची. यामध्ये वाचकांची फारच कुचंबणा होते. चाल कळत नाही व रसभंग होतो. चालीतलें उच्च संगीत कळलें नाहीं तरी चालतें; परंतु साधी म्हणण्याची पद्धति तरी समजावी लागत. साधारणपणें लेखनाप्रमाणें उच्चार केल्यास ती समजते. परंतु उपरिनिर्दिष्ट काव्यांत असें लेखनही दिभून येत नाहीं. त्या लेखनास जवळजवळ स्वरलेखनाचेंच स्वरूप यावयाचें. प्रो. मायदेव यांच्या बऱ्याच कवितांस व गिरीशांच्या ' मावळ्यांचें गाणें ' या कवितेस अशा प्रकारचें स्वरलेखन अवश्य पाहिजे आहे. स्वरलेखन केल्यास पुढीलप्रमाणें करावें लागेल. उदाहरणार्थः—

चलों रायंगडा शिवरायाचें दर्शन घेवूं ॥ ध्रु० ॥

बारां मावळ रान् । घरंमावें निशान्

उधेनें रोवळ घेऊन ठावूं ॥

इतकें करणें हें अत्यंत त्रासाचें काम असल्यानें लिहिनांना कवीनेंच म्हस्व दीर्घाकडे अवधान देऊन लिहावें हें बरें. केळकरांच्या उपरिनिर्दिष्ट कविता तर स्पष्टपणेंच ' म्हस्व-दीर्घाचा निषेध नाहीं ' असें सांगूनच लिहिल्या आहेत. पण तो विधिनिषेध लिहितांनाही पाळूं नये व उच्चारानुसारी लेखन तरी करावें; म्हणजे वाचणाराची सोय होऊन अर्थ व रस प्रतीत होण्यास अडचण पडणार नाही.

यामुळे ग्रामीण भाषेचा उपयोग कोठवर करावयाचा हा प्रश्न उद्भूत होतो.

स्वाभाविकता आणि नाबिन्न्य यांनी प्रथम प्रथम कांहीं ग्रामीण भाषेचा उपयोग व मौज वाटली तरी ग्रामीण भाषा तद्वर्गविशिष्ट म्हणून त्याची मर्यादा

जर दुर्बोध व्हावयास लागली, तर तो एक रसोत्पत्तीस

मोठाच अडथळा म्हणावयाचा. काव्यात वर्णिलेल्या भावना जर वाचकांस संपूर्णपणे सम-जाव्यात अशी कर्वाची इच्छा असेल तर त्या भावना सामान्यजनसुलभ अशा भाषेतच वर्णिल्या पाहिजेत. आणि कोणतीही वाङ्मयनिष्पाति वाचकनिरपेक्ष अशी असणे अशक्य असल्याने कवीला किंवा लेखकाला वाचकवर्गाच्या सोई गैरसोईकडे बघणे आवश्यक आहे. याहून सवळ असा एक आक्षेप येण्याचा संभव आहे. प्रत्येक राष्ट्राची किंवा त्यांतील लोकांची बोली सोडून दिल्यास त्यांतील वाङ्मयाची अशी एक विशिष्ट संस्कृत भाषा मान्य केली जाते. बोली अनेक असतात पण लेखनाची भाषा ही सामान्य असणेच अपरिहार्य असते. लेखन किंवा सार्वजनिक भाषण लोकांमधील सर्व भिन्न भिन्न जाति व्यक्तीकरिता असल्याने त्यांची भाषा व्यक्तिविशिष्ट किंवा जातिविशिष्ट असणे कार्याच्या दृष्टीने सफल होणारे नाही. विशेषतः लेखन, निदान उच्च वाङ्मय हे तरी दिक् व काल यांना अतीत असे असल्याने त्यांची भाषा सर्वजनसामान्य व कायम स्वरूपाची असावी हे कमप्राप्तच आहे. या सामान्य स्वरूपांत इतर अनेक सूक्ष्म भेद असणे शक्य व अवश्यही असले तरी तिचे हे विस्तृत स्वरूप मात्र एक व कायम असावे. तीमध्ये तिचे स्वरूप बदलणारा असा फरक करावयाचा झाल्यास तो जपूनच करावा लागेल. नागरिक शब्द टाळतांना ग्रामीण शब्दांची फार भरती झाल्यास वाङ्मयाच्या मान्य भाषेपासून आपण दूर जातो. कला आणि व्यवहार यांमधील निरंतरचा झगडा येथेही येतोच. या बाबतीत तडजोड सुचवावयाची झाल्यास ती अशा प्रकारची होईल: या प्रकारच्या काव्यां-तील शब्द व वाचप्रचार ग्रामीण असले तरी त्यांचीं रूपे शुद्ध वाङ्मयीन भाषेतील घाला-वीत. कांहीं ठिकाणी असे करणे अशक्यच झाल्यास नाइलाज आहे. परंतु बऱ्याचशा ठिकाणी ते करिता येणे शक्य आहे. याच दृष्टीने स्कॉटिश कवि बर्न्स याच्या काव्याचीं बाङ्मयमान्य अशा भाषेत रूपांतर करण्यांत आली आहेत. परंतु लिहितांनाच ही काळजी घेतल्यास हा पुढचा खटाटोप वांचेल. गिरीशांनी लिहिलेले 'वारं पाऊसगान' या दृष्टीने शेतकऱ्यांचे गाणे असून वाङ्मयीन भाषेतच लिहिले आहे. त्यांतील धूसर, अम्बर, इन्द्रधनू यांसारखे संस्कृत शब्द व विमान किंवा भविष्यासंबंधीच्या कल्पना अर्थात् बिसदृश वाटतात. पण बाकी भाषा व शब्द योग्य आहेत. साधारणपणे स्वाभाविकता व भाषाशुद्धता या दोहोंचा सुंदर मिलाफ जेथे होणे शक्य आहे ते गोपवाङ्मय उच्च वाङ्मयाच्या पदवीस पोहोचेल असे म्हणण्यास हरकत नाही. हा सुंदर मिलाफ कोणत्या विशिष्ट मार्गांनी व मर्यादांनी साध्य होईल हे कवीच्याच कलाविषयक बुद्धीवर अवलंबून असल्याने त्यासंबंधी अधिक सूचना देणे हे अप्रयोजकपणाचे होईल.

गोपगीतांप्रमाणें हा प्रकारही विशिष्ट वर्गासच नियत असा काव्यप्रकार आहे.

स्त्रीगीतें

त्यामुळें स्वरूप, भावना, विषय, भाषा या साऱ्या बाबतींत गोपगीतांसंबंधी जें कांहीं सांगितलें आहे, तें फारच थोड्या

फरकानें स्त्रीगीतांसही लागू आहे. खरोखर पाहतां स्त्रियांनीं लिहिलेल्या काव्यांत व गीतांत पुरुषांनीं लिहिलेल्या काव्यापेक्षां फारसा फरक असू नये. बऱ्याचशा भावना पुरुषांप्रमाणें स्त्रियांसही साधारण असाव्यात हें निसर्गास धरून आहे. स्त्रीजनसुलभ असें हृदयाचें मार्दव, भावनांची कोमलता, पुरुषसहज औद्धत्याचा अभाव म्हणजेच विनय इत्यादि गुण त्या काव्यांत प्रतिबिंबित व्हावेत हें योग्यच आहे. परंतु हा भेद फार सूक्ष्म असल्यानें अशा काव्याचा एक निराळा प्रकार करणें योग्य होत नाहीं. आधुनिक सुशिक्षित स्त्रियांच्या काव्यांत याप्रमाणें पुरुषांच्या काव्यापासून भेद करण्याजोगे कांहीं नसतें, किंबहुना तीं स्त्रियांनीं लिहिलीं आहेत असें माहोत नसेल तर तसें वाटणारही नाहीं. भेद केला आहे तो यांच्या काव्यास उद्देशून नाहींच. तो जुन्या काळच्या स्त्रियांच्या लेखनाचाच आहे. पूर्वीच्या काळीं उच्च शिक्षणाच्या अभावीं स्त्रियांच्या व पुरुषांच्या प्रगल्भतेत बरेचसें अंतर पडत असल्यानें या बाबतींत इतर अशिक्षित लोकांच्या इतक्याच त्या मागसलेल्या असत. मनाच्या प्रगल्भतेच्या कमीअधिक प्रमाणांत भावनांची उदात्तता व विविधता असावयाची. जगामध्ये मोकळेपणानें वावरण्याची सोय नसल्यानें अनुभव कमी व ज्ञान कोतें असावयाचें. अशा स्थितीत त्यांनीं केलेल्या काव्यनिष्पत्तीमध्ये काव्यगुण कमी असणें साहजिक होतें. मनाला वाटतें तें बोलून दाखविण्याची चोरी असल्यानें कांहीं आत्मनिष्ठ काव्य लिहिणें अशक्यच होतें. तेव्हां त्यांचीं काव्ये म्हणजे पौराणिक कथानकावर आपल्या विशिष्ट भावनांची उभारणी करावयाची अशा स्वरूपाचें असावयाचें. सावित्रीचरित्र, सत्यभामा व रुक्मिणी यांचा सवतीमत्सर, राधाकृष्णांचा प्रेमसंबंध, सांतेचे डोहाळे वगैरे गीतांचे विषय असावयाचे. अगदींच लौकिक म्हणजे हृदयांचीं गाणीं किंवा अगदीं अलीकडे चहा व इतर व्यावहारिक प्रसंग काव्यविषय होत. यांमध्ये काव्यगुणापेक्षां सामाजिक परिस्थितीचेंच चित्र अधिक प्रधान असल्यानें ललित वाङ्मयाच्या अभ्यासकापेक्षां एकाद्या समाजशास्त्रज्ञालाच त्यांचा अधिक उपयोग असें म्हटल्यास वावर्गे होणार नाहीं. त्यांतूनही काव्य-रूपना अगदींच नसतात असें नाहीं. त्यामुळेच त्यास काव्यत्व प्राप्त झालें आहे. तथापि एकंदरीत काव्यविषय असण्यापेक्षां संगीतविषय असणाऱ्या या गीतांत उच्च कलाविलास पहावयास मिळेल अशी अपेक्षा करणें योग्य होणार नाहीं.

या विषय व भावना वैशिष्ट्यामुळे स्त्रीगीतें या शब्दास एक संकुचित अर्थ

त्यांचा आजचा अर्थ

उत्पन्न झाला आहे. वर उल्लेखिलेल्या विषयांवर, स्त्रीजनसुलभ अशा, रचनाकौशल्याच्या अभावीं त्यांनाच योग्य

व सहज असणारी अशुद्धतादूषित भाषेत लिहिलेलीं गीतें असा त्यांचा अर्थ झाला आहे. विषय व भाषापद्धति या दोन्हीही त्यांचे वैशिष्ट्य आहे. आधुनिक स्त्रीनें नवीन पुरुषी धर्तीवर लिहिलेल्या काव्यास स्त्रीगीत म्हणणार नाहींत. उलट आधुनिक पुरुषानें मुद्दाम

या घर्तीवर लिहिलेल्या काव्यास स्त्रीगीत म्हणून नांव मिळेल. उदाहरणार्थ, मनोरमाबाई रानडे यांच्या काव्यास, तें शंभर नंबरी स्त्रीकाव्य असून, स्त्रीगीतें हें नांव मिळणार नाही. उलट माधवानुजांचें 'सुरेख संगम किती' किंवा गिरीशांचें 'शूर्पणखा' हीं स्त्रीगीतें म्हटलीं जातील. स्त्रियांचेच शब्द, त्यांची बोलण्याची तऱ्हा, त्यांची भाषा, यांनीं त्यांचें एकंदर स्वरूप एकाद्या जुन्या काळच्या स्त्रीनें लिहिलेल्या काव्यासारखें झालें आहे. वस्तुतः स्त्रियांच्या भावना स्त्रियांनींच रंगवाव्या हें उचित व श्रेयस्कर आहे. कारण त्या त्यांनाच जितक्या यथार्थतेनें बठवितां येतील तितक्या पुरुषांना येणार नाहीत. आजपर्यंत हे कार्य पुरुष करीत आले. त्यामुळे स्त्री-हृदयाची खरी कल्पना येण्यास जितकी मदत झाली असेल त्यापेक्षाही त्यांच्या संबंधी गैरसमज पसरवून देण्यास तें कारणीभूत झालें असावें. स्त्रियांचीं चित्रे वास्तविक आहेत त्यापेक्षां अधिग भडक अथवा कमी उत्कट अशीं दाखविलीं गेलीं असणें साहजिक आहे. पण जे आज पुढारलेल्या वाङ्मयांतही क्वचित् झालें तें आपल्यांतही व्हावें अशी इच्छा प्रदर्शित करणें अस्थानीं नसलें तरी अकालीं होण्याचा संभव आहे.

हाही काव्यप्रकार विशिष्ट जनसमूहाच्या भावनांचा निदर्शक आहे. लहान मुलां-
 शिशुगीतें संबंधींच्या गीतांपेक्षां त्यांच्या तोंडीं घातलेल्या काव्यासच
 शिशुगीतें म्हणणें योग्य होईल. परंतु या गीतांबरोबरच त्यांच्याविषयीं वाढिल्लजनांनींही प्रदर्शित केलेल्या भावना निबद्ध करणाऱ्या गीतांसही त्यांत ढकलण्याची पद्धति पडली आहे. शिवाय लहान मुलांनीं म्हणण्याचीं पयेंहा त्यांतच घालतात. एवंच लहान मुलांचा संबंध ज्यांत येत असेल असें बहुतेक काव्यवाङ्मय यांत येऊं शकेल. पैकीं शब्दच्या दोन प्रकारांविषयीं विशेष सांगण्याबोणें नाही. पहिल्या प्रकारासंबंधीं मात्र विशेष काळजी घेणें आवश्यक असतें. एक वेळ स्त्रियांच्या भावना बरोबर व्यक्त करणें सुलभ जाईल. परंतु लहान मुलांच्या भावना व्यक्त करणें अवघड आहे. या बाबतींत भाषा, विषय, भावना व विचार या चारही प्रकारांनीं कालविपर्यासाचा दोष होऊं देण्यांत येतो. भाषा साधी, वयोमानाप्रमाणें बोबडी, विषयही कमी प्रगल्भ, भावना सुंदर असल्या तरी साध्या, विचार बिल्कुल गुंतागुंतीचे नव्हत अशीं हीं शिशुगीतें पाहिजेत. पण बहुधा सारा प्रकार याच्या उलट दाखविला जातो. केव्हां विचार प्रगल्भ, भाषा साधी; केव्हां विचार साधे, भाषा जड; केव्हां विचारांमध्ये सरभेसळ म्हणजे कांहीं प्रगल्भ, कांहीं साधे; केव्हां विचार व भाषा दोन्ही अवजड अशीं योग्य खेरीज करून सारीं मिश्रणें दिसून येतात. विचारांच्या सरभेसळीचें उत्तम उदाहरण कवि पद्माकर यांची पुनर्विवाहिन आईस बोलणाऱ्या मुलाची कविता होय. आईस पुनर्विवाह केल्याबद्दल बोलणारा मुलगा खाऊ व जरीच्या टोपी करितां रुसून बसतो. विचार स्वाभाविक, पण भाषा अननुरूप पहावयाची असल्यास केशवसुतांची 'दवाचें थेंब' ही कविता पाहावी. त्यांतील 'सांगणें किंवा बोलणें' बद्दल मुलाच्या तोंडीं घातलेला 'बदर्ण' शब्द अस्वाभाविक आहे. त्याला उत्तर देतांना आईही 'स्वकरोत,' 'गगनीं,' असे

अपरिचित संस्कृत शब्द घालिते हें योग्य नव्हे. यामुळे या सुंदर कवितेस कांहींसो हीनत्व आलें आहे. भाषा अनुरूप पण विचार प्रगल्भ पद्यावयाचे असतील तर ह. स. गोखले यांची 'गोड पापा' ही कविता पहावी. प्रो. लागू यांनीं म्हटल्याप्रमाणें 'मला नाही हापीस कीं पगाल,' किंवा 'मला नाही माहीत कशा थापा' हे विचार प्रगल्भ ठरतात. भाषेसंबंधी पूर्वीचीच काळजी थोड्या फार फरकानें येथेंही घ्यावी लागते. बोबडें बोलणें हें मुलांस स्वाभाविक असल्यानें शब्द बोबडे करून वापरावे लागतात. असें करितांना कांहीं स्वरूपें अस्वाभाविक होणें साहाजिक असतें. कवि लहानपणीं बोबडें बोलत असला तरी मोठा झाल्यावर तें त्याच्या लक्षांत राहणें शक्य नसतें. तेव्हां ती भाषा कांहीं झालें तरी त्यास कृत्रिमच वाटावयाची. परंतु येथें एक सोय आहे. मुलांच्या बोबडें बोलण्याचे प्रकार आपल्या बोलीपेक्षां अनंत प्रकारचे असतात. त्यामुळे वाटेल तें 'बोबडे-करण' स्वाभाविक ठरून जाऊं शकतें. विषयासंबंधी तेंच सांगावयाचें. कवीला आपल्याच विचारांचें व विषयाचे ओझें लहान मुलांच्या मनावर लादण्याचा मोह अनिवार होतो; व मग तो मुलगा किंवा मुलगी सामाजिक, राजकीय वा तत्त्वज्ञानात्मक विषयावर बोलूं वा प्रश्न करूं शकते. हें सारें अर्थात् अस्वाभाविक व म्हणून अरमणाय असें ठरतें.

मराठी वाङ्मयांतलं हा आणखी एक नवा प्रकार आहे. या दोन्ही प्रकारांचें

उपहासात्मक व
विडम्बनात्मक काव्य

एक साधारण कार्य म्हणजे विनोद उत्पन्न करून वर्णनीय किंवा अनुकृत व्यक्तीची चेष्टा करणें हें होय. म्हणूनच त्यांचा विचार येथें एकदम करावयाचा आहे. विनोदाची

साधारण सुरुवात ही मराठी वाङ्मयांतच अलीकडील असल्यानें असें काव्यही आधुनिकच असावें यांत नवल नाही. मराठी किंवा संस्कृत वाङ्मयांत विनोद संपूर्णतः नव्हता असें म्हणतां न आलें तरी स्वतंत्र व पूर्ण विनोदी अशा कविता किंवा लेख बहुधा नव्हतेच. कोठें छोट्या छोट्या सुभाषितें, किंवा इतर कथानुरोधानें स्थानिक कोट्या यांनीं त्याचें स्थान फारसें उच्च होत नाही. इंग्रजी वाङ्मयाच्या संव्रंधानें हाही प्रकार आमच्या वाङ्मयांत जरीनें सुरू होईल असें वाटतें.

यांपैकी उपहासात्मक काव्यास मोगरे कवीपासूनच सुरुवात झाली आहे. प्रसिद्ध

उपहासात्मक काव्य

व्यक्तींची किंवा पक्षांचीं व्यक्ते बरोबर हुडकून काढून प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्षपणें विनोदगर्भ उपहास करणें हा या

काव्याचा मुख्य उद्देश होय. यास मार्मिकपणा व विनोदशक्ति अत्यंत तीव्र अशी पाहिजे. ही तीव्रता व्यक्त करण्यास समर्थ अशी यथार्थ व बोचक अशी शब्दार्थोपस्थिति हा आणखीही एक गुण आवश्यक आहे. लब्धप्रतिष्ठित लोकांचीं विंगें बाहेर काढून समाजास जाणें करणें किंवा अशा लोकांस सुधारणें हा एक स्तुत्य हेतु या प्रकारच्या काव्याचा असतो. तथापि कोणतेंही शब्द चांगल्या त्याचप्रमाणें वाईट कामासही उपयोगी येतें. त्याप्रमाणें उपहासात्मक काव्याचा उपयोग प्रतिपक्षीयांचें असलें नसलें उणें काढून त्यांस नामोहरम करण्याच्या उद्देशानेंही करितां येतो. ही दृष्टि अर्थात् उच्च अभिरुचीस सोडून

असते. पक्षाभिनिवेश सोडून सर्वत्र सान्यांस उद्देशून हे शस्त्र प्रामाणिकपणे चालविल्यास फार परिणामकारक होईल. पण तसें बहुधा होत नाही. अगदीं अलीकडे प्रसिद्ध झालेल्या 'सुधारक' काव्यांत मात्र अशा तऱ्हेचा पक्षाभिनिवेशापासून बराच अलिप्त असा उपहास पहावयास मिळतो. पूर्वीच्या भोगऱ्यांच्या काव्यासंबंधानेही तेंच म्हणतां येईल.

विडम्बनात्मक काव्याचा शेवटचा परिणाम जरी वरप्रमाणेंच झाला, तरी त्याचें

विडम्बनात्मक काव्य व
त्याचे विशेष

क्षेत्र मर्यादित आहे. विडम्बन म्हणजे हास्यास्पद किंवा हास्योत्पादक अनुकरण. दुसऱ्या एकाद्या कवितेचें, तीमधील शब्दप्रयोग व रचना बरीचशी कायम ठेवून त्यांचा उपयोग

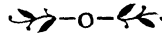
मात्र एकादी क्षुद्र वस्तु वा कल्पना वर्णन करण्याकडे करून जेव्हां विडम्बन केलें जातें तेव्हां हा काव्य-प्रकार होतो. याचा एक हेतु त्या कवितेंतील दोष किंवा ती कविता लिहिणाऱ्याच्या कल्पना किंवा वर्णनपद्धतीमधील चमत्कारिक विशेष (Mannerisms) यांची टर उडविण्याचा असतो, परंतु कित्येक वेळां मूळ कविता चांगली असून किंवा तिच्या लेखकाची चेष्टा करण्याचा हेतु नसतांना केवळ विनोदोत्पादनार्थ त्या कवितेचें विडम्बन करण्यांत येतें. हे विडम्बन अर्थात् विनोद उत्पन्न करीत नसून त्यामध्ये वर्णिलेल्या विषयानेंच तो विनोद किंवा तें हास्य उत्पन्न होतें. मूळ कवितेंत विडम्बनयोग्य असा कांहीं विशेष नसेल, तर तिचें विडम्बन करण्यांत आपण अन्याय करितों हें अशा वेळीं लेखकाच्या लक्षांत येत नाही. केवळ विनोदार्थ सद्वस्तूची चेष्टा करणें हें सदभिरुचीचें लक्षण नाही. कारण या प्रकारानें जो विनोद उत्पन्न होतो तो बहुधा विनोद या नांवास पात्र होत नसून नुसता वात्रटपणा मात्र होतो. हें तारतम्य कवीनें ठेवणें आवश्यक असतें व तें ठेविल्यास या प्रकारानें एकदम लोकप्रियता व लोकशिक्षण हीं दोन्ही साध्य होण्यास हरकत नाही. आणखीही एक गोष्ट ध्यानांत ठेवावयाची असते ती ही की, विडम्बनविषयभूत कवितेच्या लेखकाची खासगी चांगली वा वाईट कृत्ये विडम्बनात्मक कवितेंत येऊं देतां कामा नयेत. विडम्बन त्याच्या वाङ्मयकृतीसच नियत पाहिजे, व्यावहारिक कृतीस नव्हे. वैयक्तिक टीका व हल्ला हा खऱ्या टीकाशास्त्रास केव्हांच संमत नसतो. हेही तारतम्य केव्हां केव्हां राहूं शकत नाहीं म्हणूनच त्याचा निर्देश येथें करणें भाग आहे.

याप्रमाणें काव्यप्रकारांची चर्चा संपली आहे. कांहीं बारीकसारीक भेद राहिले असले तरी त्यांनीं चर्चेच्या पूर्णतेंत फारसा कमीपणा येत नसल्यानें त्यांचा अधिक विस्तार येथें नको आहे. इतक्या चर्चेनें काव्यशास्त्राच्या बहुतेक सान्या अंगांचा विचार संपत आहे असें म्हणण्यास हरकत नाही. अर्थात् अनेक गोष्टी राहूनही गेल्या आहेत. परंतु त्या प्रस्तुतास अगदीं संबद्ध नसल्यानें व विस्तारभयानें मार्गे ठेवाव्या लागल्या. अगदींच बारीकसारीक गोष्टी प्रस्तुतास संबद्ध असूनही कंटाळवाण्या होतील म्हणून सोडून द्याव्या लागल्या. आतां या विचारास संपूर्णता येण्यास ज्या ज्या लोकांनीं त्यांत भर टाकली, त्यांच्या लेखनाचें थोडक्यांत पर्यालोचन करणें जरूर आहे व तेंच पुढल्या अर्थात् शेवटल्या प्रकरणांत करावयाचें आहे.

प्रकरण १२ वें



काव्यशास्त्राचा इतिहास



प्रस्तुत इतिहासाचे दोन मुख्य विभाग पडतात. एक संस्कृत साहित्यशास्त्राचा व दुसरा मराठी साहित्यशास्त्राचा. पैकीं दुसरा विभाग बहुतांशीं संस्कृतोपजीवी असा आहे. कारण मराठी आणि संस्कृत अशीं दोन निराळीं शास्त्रे कधीं नव्हतींच. मराठी-मध्येही अगदीं अलीकडे स्वतंत्र चर्चा सुरू झाली आहे. पण तिलाही इंग्रजी टीकाशास्त्राचा आधार आहे. अशा रीतीनें त्यांत दोन भिन्न भिन्न प्रवाह दिसून येतात. स्वतः मूळचें मराठीचें असें साहित्यशास्त्र नाहींच म्हटल्यास चालेल. प्रस्तुत प्रकरणांत संस्कृत शास्त्राचा इतिहास शक्य तेवढा थोडक्यांत पण जरूर तेवढा सारा देऊन मराठीतील उपलब्ध वृत्तान्त देण्यांत येईल.

संस्कृतमधील साहित्यावरील आद्य ग्रंथकार भरत हा समजला जातो. याचा ग्रंथ

मूलचा नाट्यशास्त्रावरचा. परंतु त्यांतील अध्याय ६, ७,
भरत-नाट्यशास्त्र १६ व २० हे काव्यशास्त्राचे दृष्टीनें महत्त्वाचे होत. या चारी

अध्यायांत मिळून रस, त्यांचे विभाव, स्थायिभाव, सात्त्विक व व्यभिचारिभाव यांचा विचार; काव्याचीं लक्षणें व त्याची व्याख्या; उपमा, दीपक, रूपक, यमक असे चार अलंकार; काव्याचे दहा गुण व दहा दोष यांची चर्चा आली आहे. ज्या रसविषयक सूत्रावर पुढील रससिद्धान्त उभारला गेला तें त्याचेंच आहे, म्हणूनच त्याचें काव्य-शास्त्रांत महत्त्व आहे.

भरत ही कोणी ऐतिहासिक व्यक्ति होती असें वाटत नाहीं. नटांनाच भरत म्हणत होते कीं काय किंवा नाट्यशास्त्रांत प्रवीण अशी भरत नांवाची जात किंवा लोक होते कीं काय यासंबंधी निश्चित कांहीं सांगतां येत नाहीं. नाट्यशास्त्र हा ग्रंथ कोणातरी नाट्यपरंपरेंत तयार झालेल्या व्यक्तीनें परंपरागत मतांचा व रीतींचा समुच्चय करून तयार केलेला ग्रंथ दिसतो. या ग्रंथाचा काल फार प्राचीन आहे. भवभूति, बाण व कालिदास या तिघांनीही भरतास नाट्यशास्त्राचा कर्ता असें निरनिराळ्या तऱ्हांनीं संबोधिलें आहे. त्यामुळे व नाट्यशास्त्रांत पाशुपत, शक, आभीर यांचा व शौरसेनी, मागधी इत्यादि भाषांचा उल्लेख असल्यानें इ. स. पूर्वी दोन शतकांपासून ते नंतर दोन शतकांपर्यंत याचा काल असावा असें समजलें जातें.

भट्टीने लिहिलेल्या काव्याच्या प्रसन्नकाण्डांत (सर्ग दहा ते तेरा) काव्यशास्त्रांत

भट्टि

येणाऱ्या विषयांवर उदाहरणें आली आहेत. १० व्या

सर्गांत ३८ अलंकार उदाहृत केले आहेत. ११ व्या

सर्गांत माधुर्यगुण, १२ व्यांत भाविक हा प्रबंधालंकार व तेराव्यांत भाषासम यांची उदाहरणें आली आहेत. व याचमुळे या ग्रंथाची गणना जुन्या अलंकारग्रंथांत करणें भाग आहे. भट्टीनें भामह व दण्डी यांचेच बहुतेक अलंकार उदाहृत केले आहेत. (त्यांच्या व्याख्या मात्र दिल्या नाहीत.) एकंदर उदाहरणांवरून भामह व दण्डी या दोघांशीही याचा मतभेद दिसतो. यावरून त्याचे पुढें दुसरेच कोणते तरी ग्रंथकार असावेत. भट्टीचा काल इ. स. ५०० ते ६५० हा असावा असें तज्ञांचें मत आहे.

यानंतर महत्त्वाचे असे जवळजवळ समकालीन दोन लेखक झाले. त्यांपैकी

आधीं कोण झाला हें निश्चितपणें सांगतां येत नाही,

दण्डी-काव्यादर्श

म्हणून त्यांचा विचार एकदमच करावयाचा आहे.

पैकीं दण्डीचा काव्यादर्श हा ग्रंथ प्रस्तुत ग्रंथांत अनेक वेळां उल्लेखिला आहे. या ग्रंथाचे तीन परिच्छेद आहेत. (मद्रास प्रतीत तिसऱ्याचे दोन भाग केल्यानें चार परिच्छेद झाले आहेत.) दोन्हींतही श्लोकसंख्या सुमारे ६६० आहे. पहिल्या परिच्छेदांत काव्याची व्याख्या, त्याचे भेद, सर्गबन्धन, कथा व आख्यायिका यांची सविस्तर चर्चा, गौडी व वैदर्भी रीतींचा उल्लेख व दहा गुणांची माहिती, काव्यहेतु इत्यादि विषय आले आहेत. दुसऱ्या परिच्छेदांत ३५ अलंकारांची व्याख्या करून त्यांची उदाहरणें दिला आहेत. तिसऱ्यांत यमक, चित्रबन्ध, प्रहेलिकांचे सोळा प्रकार व दहा दोष आले आहेत. हा ग्रंथ कांहींसा अलंकारमताचा व कांहींसा रीतिमताचा पुरस्कार करणारा आहे. दोन्ही विषयांची चर्चा सारखीच महत्त्वाची आहे. काव्याची व्याख्या देतांना मात्र एकाचाही उल्लेख केलेला नाही. बहुतेक उदाहरणें त्यानें आपलीं दिलीं आहेत व तीं काव्यपूर्ण आहेत. त्यामुळे टीकाग्रंथ वाचतांनाही काव्य वाचीत आहों अशी कोणाचीही भावना राहते. लेखनपद्धतीही सफाईची आहे.

हा ग्रंथ अलीकडेपर्यंत उपलब्ध नव्हता. इतर ग्रंथकारांनीं केलेल्या उल्लेखांवरूनच

याची माहिती होती. याचे सहा परिच्छेद आहेत. श्लोक

भामह-भामहालंकार

संख्या सुमारे ४०० आहे. पहिल्या परिच्छेदांत काव्याची

व्याख्या, त्याचे प्रकार, कथा व आख्यायिका यांतील भेद, वैदर्भी व गौडी रीति इत्यादि विषयांची त्रोटक चर्चा आली आहे. दुसऱ्यांत माधुर्यादि तीन गुणांची कल्पना देऊन अलंकारांची चर्चा सुरू केली आहे. ती तिसऱ्याचे अखेरीस संपते. अलंकारांची संख्या सुमारे चाळीस आहे. चवथ्या परिच्छेदांत १० दोष व ५ व्यांत दुष्ट प्रतिज्ञा व हेतु यांचा ११ वा दोष हे आले आहेत. सहाव्या परिच्छेदांत कवीस शब्दशुद्धि कशी सुलभ होईल यासंबंधीस कांहीं सूचना आल्या आहेत. भामह हा अलंकारमताचा सर्वांत जुना

पुरस्कर्ता होय. गौडी व वैदर्भी यांमधील भेद त्याचे मते अर्थशून्य आहे. याचा अलंकारावर बराच जोर दिसतो. काव्यगुणांत दण्डीपेक्षां भामह कमी आहे. भामहाने कांहीं उदाहरणे दुसऱ्यांचीही घेतली आहेत.

भामह व दण्डी हे परस्पर एकमेकांच्या आधी झाले कीं मागाहून झाले याविषयी वाद असला तरी दोघेही जवळ जवळ होते व इ. स. च्या ६ व्या शतकांत होऊन गेले याविषयी फारसा मतभेद नाही. कित्येकांचे मते दण्डी भामहावर टीका करीत आहे, तर उलट कांहींचे मते भामह दण्डीवर टीका करीत आहे असे आहे. कथा आणि आख्यायिका यांत भामहाने भेद केला आहे. दण्डी म्हणतो, तो अर्थशून्य आहे. 'गतोऽस्तमर्क' इत्यादि श्लोकांत काव्य नाही असे भामह म्हणतो. दण्डी म्हणतो, प्रसंगाने यांतही आहे. भामहाने 'प्रतिज्ञाहेतुदृष्टान्तहीनत्व' हा दोष मानिला आहे, दण्डी त्यास दोष नाही असे म्हणतो. दण्डी वैदर्भीला गौडीपेक्षां श्रेष्ठ मानितो, भामह म्हणतो असे करण्याचे कारण नाही. दण्डी हेतु, लेश व सूक्ष्म हे चांगले अलंकार आहेत असे म्हणतो, तर भामह हे अलंकारच नव्हत असे म्हणतो. तांचे स्थिति स्वभावोक्तिसंबंधाने आहे. एवंच पुष्कळशा बाबतींत एकमेकांवर प्रच्छन्न टीका या दोघांनी केली आहे असे वाटते. पण कोणी कोणावर केली हे निश्चितपणे ठरविता येत नाही. दोघांच्याही आधी दोन पक्ष असावेत, परस्परविरुद्ध मते असावीत व त्यांचा उल्लेख दोघांनीही केला असे म्हणणे अर्थात् सुरक्षितपणाचे आहे. परंतु यांना समाधान होत नाही हे तितकेंच खरे आहे. अधिक निश्चित पुराव्याचे अभावी हा प्रश्न असाच लोंबत राहणार.

यानंतर उद्भटाचा अलंकार-सार-संग्रह हा ग्रंथ येतो. नांवावरूनच हा फक्त अलंकारांवर लिहिला आहे हे कळून येते. याचे सहा वर्ग उद्भट-अलंकार-सार-संग्रह आहेत. ४१ अलंकारांवर ७९ कारिका आहेत, व सुमारे शंभर (९४-९५) उदाहरणे आहेत. तीं सारी उद्भटाने स्वतः

लिहिलेल्या कुमारसंभवावरून घेतली आहेत, असे त्याचा टीकाकार प्रतिहारेन्दुराज म्हणतो. अलंकारांची चर्चा भामहाचे अनुरोधानेच केली आहे. आक्षेप, विभावना इत्यादि ११ अलंकारांच्या व्याख्या भामहाच्याच घेतल्या आहेत व अनुप्रास, उत्प्रेक्षा, रसवत्त्व भाविक यांच्या व्याख्या जवळजवळ तशाच आहेत. उद्भटाने भामहाच्या श्रंथावर एक विवरण लिहिले होते त्याचा हा परिणाम असावा. भामहाने दिलेले यमक उपमारूपक, उत्प्रेक्षावयव हे अलंकार उद्भटाने सोडले आहेत; तर पुनरुक्तवदाभास, संकर, काव्यलिङ्ग, दृष्टान्त हे आपले घातले आहेत. निदर्शनेस तो विदर्शना म्हणतो.

उद्भटाच्या लेखनाचा अलंकारशास्त्रावर फार परिणाम झाला. त्याच्या कीर्तीमुळेच भामहाचा ग्रंथ मागे पडला असावा. पुढील ग्रंथकार त्याचाच मोठ्या आदराने पुष्कळ वेळां उल्लेख करितात. काव्यात्म्या-

संबंधी अलंकारमताचा तो मुख्य पुरस्कर्ता होय. अलंकारशास्त्रातील कांहीं विशिष्ट मते याचे नांवावर मोडतात. श्लेषासंबंधी त्याचे विचार मागे आलेच आहेत. शब्दाचे एकाहून

अधिक अर्थ असतील तर ते निराळे शब्द मानावेत, अर्थाचे अविचारितरमणीय व विचारितसुस्थ असे दोन प्रकार आहेत, पहिला शास्त्रीय वाङ्मयांत तर दुसरा काव्यांत दिसून येतो, अशी त्यांची मते होती. उद्भट हा काश्मीरच्या जयापीड राजाचा सभापति होता, तेव्हा त्याचा लेखनकाल इ. स. ८०० च्या मागेपुढे असावा.

उद्भटानंतर वामन येतो. याच्या ग्रंथाचा उल्लेख मागे अनेक वेळां आलाच आहे.

वामन-काव्यालंकारसूत्रे त्याचे सूत्रे, वृत्ति व उदाहरणे असे तीन भेद आहेत. एकंदर अधिकरणे पांच असून अध्याय १२ आहेत.

उदाहरणे बहुतेक दुसऱ्यांची आहेत. वामन अर्थात् सूत्रपद्धतीने लिहितो. पहिल्या अधिकरणांत काव्याचे प्रयोजन, काव्यकला शिकण्यास लायक गृहस्थ, काव्याच्या आत्मभूत रीती, काव्यास उपयोगा अशा कांहीं गोष्टी व काव्यभेद इत्यादि विषयांवर चर्चा आली आहे. दुसऱ्या अधिकरणांत दोषदर्शन आले आहे. तिसऱ्यांत गुणविवेचन, चवथ्यांत शब्द व अर्थ यांचे अलंकार व पांचव्यांत कविसंकेत आले आहेत. वामनाने सांगितलेले बहुतेक अलंकार औपम्यगर्भ आहेत.

काव्यात्म्यासंबंधीच्या रीतिवादाचा मुख्य व एकटाच पुरस्कर्ता वामन होय. यानेच प्रथम स्पष्टपणे पुढे मांडिलेल्या मतांत पुढील दोन तीन मते आहेत: (१) काव्यास शोभा आणणारे धर्म म्हणजे गुण व त्यांत भर घालणारे ते अलंकार, (२) काव्याच्या तीन रीती, (३) वक्रोक्तीचा अर्थालंकारांमध्ये अन्तर्भाव. वरील गोष्टीमुळेच त्याचे नांव काव्यशास्त्रांत उल्लेखिले जाते. एक जुन्यांपैकी लेखक म्हणून व त्याने उल्लेखिलेल्या लोकांचा काळ ठरविण्यास त्याच्या ग्रंथाचा उपयोग होतो म्हणूनही त्याचे महत्त्व आहे. त्याचा स्वतःचा काळ सुमारे इ. स. ८०० हा आहे.

रुद्रटाचा काव्यालंकार हा ग्रंथ मोठा असून याचे १६ अध्याय आहेत. हा बहुतेक

आर्यावृत्तांत लिहिला आहे. सर्व उदाहरणे रुद्रटाची स्वतःची

रुद्रट-काव्यालंकार आहेत. एकंदर श्लोक ७६४ आहेत. ग्रंथांत गुणांखेरीज

बहुतेक काव्यांगांची चर्चा आली आहे. रीती चार दिल्या आहेत. यमकाची चर्चा ५८ श्लोक आहे. अर्थालंकारांस मूल अर्शी चार तत्त्वे धरून त्यांचे पृथक्करण केले आहे. ती चार तत्त्वे वास्तव, औपम्य, अतिशय व श्लेष अशी आहेत. काव्यप्रबंधाचे निरनिराळे प्रकार व रस यांची चर्चा शेवटी आली आहे. अलंकारांचे शास्त्रीयरीत्या कांहीं तत्त्वांवर आधारलेले असे वर्गीकरण प्रथम यानेच केले. त्याने उभेयोपमा व अनन्वय एकांतच आणले आहेत. व्याजस्तुतीस व्याजश्लेष, उदात्तास अवसर, स्वभावोक्तोस जाति अशी भिन्न नावेही त्याने दिली आहेत. हेतु व भाव हे दोन अलंकार त्याचे स्वतःचे आहेत.

रुद्रट हा नांवावरून काश्मीरी होता असे दिसते. त्याच्या चर्चेची पद्धति पूर्वीच्या ग्रंथकारांहून अधिक शास्त्रीय होती. हा अलंकारमताचाच अनुयायी म्हटला पाहिजे. याचा काळ सुमारे इ. स. ८०० ते ८५० हा असावा.

संस्कृत साहित्यशास्त्रांत आनन्दवर्धन व त्याचा ग्रंथ यांची थोरवी फार मोठी आहे. निरनिराळ्या काव्याङ्गांची व्यवस्थित आपल्या ध्वनिसिद्धांतांत पूर्णपणे करून काव्यशास्त्राचें स्वरूप या ग्रंथानेंच निश्चित केलें. यापुढें महत्त्वाचे असे फरक असे कोणीच सुचविले नाहींत व नवीन ग्रंथकारांस बारीकसारीक गोष्टींची साफसफाई करणें किंवा कांहीं बारीक फरक करणें याखेरीज कांहीं करावयास उरलें नाहीं. ग्रंथांत विद्वत्तेबरोबर काव्यदृष्टीची सूक्ष्मताही दिसून येते. भाषा सुबोध व जोरदार आहे. स्वतंत्र विचार तर पानोंपानीं भरून राहिले आहेत.

ग्रंथाचे कारिका, वृत्ति व उदाहरणें असे तीन भाग असून यांचे चार उद्योत आहेत. उदाहरणें बहुतेक दुसऱ्यांचीं आहेत. पहिल्या ध्वन्यालोक

उद्योतांत लेखकानें ध्वनिसंबंधानें अनेक मते देऊन ध्वनि-तार्थ हा वाच्यार्थ व लक्षणार्थ यांपासून निराळा असून तोच काव्यतत्त्व आहे, त्याचा अंतर्भाव लक्षणेंत किंवा दूरदूरवर पांचणाऱ्या अभिधेतसुद्धां होत नाहीं, तथापि तो व्याख्येच्याही पलीकडे आहे असें नसून त्याची निश्चित कल्पना येणें शक्य आहे हें दाखविलें आहे. पुढें काव्याचे व्यंग्य व गुणीभूतव्यंग्य हे भेद सांगून दुसऱ्या उद्योतांत त्याचे अनेक प्रकारचे गौण भेद सांगितले आहेत. तिसऱ्या उद्योतांत हेच भेद व्यंग्यार्थाचे दृष्टीनें न सांगतां व्यञ्जकाचे (शब्दाचे) दृष्टीनें केले आहेत. याच संदर्भानें गुण व रसि अथवा संघटना यांचे स्वरूप व काव्यांतलें स्थान विशद करून अलंकारांची काव्यांतली खरा योग्यता बणन केली आहे. चवथ्या उद्योतांत कविप्रतिभेनें एकच अर्थ निरनिराळ्या तऱ्हांनीं कसा नवीनतेनें वर्णन करितां येतो तें सांगून रामायणांत मुख्य रस कष्ट व महाभारतांत शान्त आहे असें सांगितलें आहे. शेवटीं कवीस स्वतंत्र रचना करण्यास सांगितलें आहे.

ग्रंथाचें नांव ध्वन्यालोक असें प्रासिद्ध आहे, पण दुसरीही दोन नांवें आढळतात.

तीं म्हणजे सहृदयालोक किंवा काव्यालोक हीं होत.

दोन लेखक

काव्यालोक किंवा ध्वन्यालोक हीं दोन नांवें उचित आहेत, पण सहृदयालोक या नांवासंबंधीं गूढ पडतें. प्रो. सोवनी यांनीं अर्शा सूचना केली आहे कीं, सहृदय हें नांव कारिकाग्रंथ लिहिणाऱ्याचें असावें. तसें ग्रंथांत असणाऱ्या सहृदयाच्या बऱ्याच उल्लेखांवरून वाटण्याचा संभव आहे. तें कदाचित् खरें ठरण्याचाही संभव आहे. ध्वन्यालोकांतील कारिका एकाची, व वृत्ति आणि उदाहरणें दुसऱ्यांची असावीत असें दिसतें. अभिनवगुप्त हा प्रत्येक वेळीं कारिकाकार व वृत्तिकार असा फरक करितो (ध्व. पृ. ५९, ६०, १२२, १२३, १३०, १३१, १३५, १३८). स्वतः वृत्तीमध्येही दर्शितमग्रे (पृ. १३८) असा प्रयोग आहे. वृत्ति जर कारिकाकाराचीच असती तर (दर्शयिष्यति) असा भविष्यकालीं प्रयोग झाला असता. परंतु वृत्तिकारांपुढें कारिकाग्रंथ संबंध असल्यानें वृत्ति व उदाहरणें अर्थात् एकाचीच आहेत.

उलटपक्षी राजशेखर, प्रतिहरेन्दुराज इत्यादि अभिनवगुप्ताचे आधीची मंडळी व महिमभट्ट हा अभिनवगुप्तास समकालीन किंवा थोडासा मागाहूनचा लेखक ध्वन्यालोकाचा लेखक एकच या मताचे दिसतात. शिवाय कुन्तक, क्षेमेन्द्र, हेमचंद्र व विश्वनाथ यांचेही मत तसेच दिसते. तेव्हां निश्चित मत देतां येणें कठीण असलें तरी एकंदरीत वरील पहिलें मत खरें असावें असें दिसते. आनन्दवर्धनाचे आधीं मनोरथ नांवाचे त्याचे समकालीन कवीनें ध्वनिसिद्धान्तावर टीका केली आहे. तेव्हां आनन्दवर्धनाचे आधींही तो सिद्धान्त प्रसृत झाला होता असें दिसते. फक्त ग्रंथांत असा आला नव्हता, तो सहृदय व त्याचा शिष्य आनन्दवर्धन यांनीं लेखनांत आणला असावा असें दिसते. आनन्दवर्धन काश्मीरचा राजा अवन्तिवर्मन् याचे दरबारी असावा. तेव्हां त्याचा काल साधारणपणें इ. स. ८४० ते ८७० पडतो.

अभिनवगुप्ताचा ग्रंथ वस्तुतः टीकात्मक आहे, स्वतंत्र नव्हे. असें असतांही त्याचें काव्यशास्त्रांतील स्थान अढळ आहे. टीका अत्यंत विद्वत्ता-प्रचुर व पुष्कळ ठिकाणीं मूळ ग्रंथापेक्षां अवघड झाली आहे.

या टीकेनें ध्वनिसिद्धान्ताची बाजू पक्की केली आहे. अभिनवगुप्त मोठा लेखक होता. जवळजवळ वीस एक ग्रंथ त्याच्या नांवावर मोडतात. भरताच्या नाट्यशास्त्रावरही त्याची टीका आहे. त्याचा लेखनकाल इ. स. ९९० ते १०२० पडतो.

प्रत्यक्ष काव्यांगांशी ज्याचा फारसा संबंध नाही, तरी पण कवि लोकांस अनुकूल

अशी माहिती ज्यांत आहे असा हा ग्रंथ आहे. याचे १८ अध्याय आहेत. साहित्याचे निरनिराळे प्रकार, भिन्न भिन्न

लोकांस योग्य अशा भिन्न भाषा, विषय कोटून घ्यावेत, व्यक्ति कोणकोणत्या असाव्यात, कविचर्या व राजचर्या, कवीस दुसऱ्यांपासून उसनें किती घेतां येतें, त्यांचे निरनिराळे संकेत, वर्णनीय देशांची माहिती, ऋतु, पक्षां, फुलें, वारे इत्यादि गोष्टींची सविस्तर चर्चा यांत आली आहे. अर्थात् अनुषंगानें शब्दशक्ति व काव्यहेतु, पदवाक्यविवेक याही विषयांवर विवेचन आलें आहेच. ग्रंथ सध्यांचे स्वरूपांत संपूर्ण नाही. लेख व पद्धति कौटिलीय अर्थशास्त्राप्रमाणें आहे. स्वतःचीं मतें यायावरील या नांवानें दिली आहेत. भाषा कित्येक वेळां बोजड असली तरी जोरदार आहे. हेमचंद्र व वाग्भट हे याचे बरेच ऋणी आहेत. राजशेखर महाराष्ट्रीय असावा असें म्हणतात. अवन्तिसुंदरी नांवाच्या चव्हाण वंशातील एका क्षत्रिय विदग्ध स्त्रीशीं त्याचें लग्न झालें असावें. काव्यमीमांसेत या स्त्रीचीं मतेंही त्यानें ग्रथित केली आहेत. याचा काल १० व्या शतकाच्या सुरुवातीस पडतो.

पंधरा कारिका व त्यावरची वृत्ति एवढा हा ग्रंथ आहे. विषय शब्दाचा मुख्य

मुकुल-अभिधावृत्ति-मातृका व लाक्षणिक अर्थ हा आहे. काव्यप्रकाशासारखे पुढील ग्रंथ लक्षणेवरच्या आपल्या चर्चेस या ग्रंथाचा आधार घेतात.

याचा व राजशेखराचा काळ साधारणपणें एकच आहे.

हा ग्रंथ अद्याप उपलब्ध नाही. परंतु पुढील वाङ्मयांतील या संबंधीच्या उल्लेखां-
 भट्टतौत-काव्यकौतुक वरून यांतील मतांचा अंदाज बांधिता येतो. या लेखकाचे
 एक मत असे होते की, सर्व रसांत मोक्षाप्रत नेणारा जो
 शांतरस तोच श्रेष्ठ होय. दुसरे एक मत असे होते की, कवि, काव्यनायक, आणि सहृदय
 वाचक या तिघांसही काव्यापासून व्हावयाचा आनंद एकच असतो. 'प्रज्ञा नवनवोन्मे-
 षशालिनी' ही प्रतिभेची व्याख्या याचाच असे क्षेमेन्द्र आपल्या 'औचित्यविचारांत'
 म्हणतो. ऋषि आणि कवि यांमध्ये भट्टतौताने केलेला भेद हेमचंद्राने उल्लेखिला आहे.
 ऋषि हे द्रष्टे असतात व तत्त्वदर्शनामुळेच त्यांस कवि असे म्हणावयाचे; परंतु खरे कवि
 हे द्रष्टे व वर्णनकर्तेही असतात, अशांसच व्यवहारांत कवि म्हणावयाचे. वाल्मीकि मुनी
 नेहमीच द्रष्टा असूनही रामायणलेखनानंतरच त्यास कवि अशी पदवी मिळाली. शंकुकाच्या
 'रस अनुकरणरूप आहे' या सिद्धान्ताच्या अर्थातच भट्टतौत विरुद्ध होता.

भट्टतौत अभिनवगुप्ताचा गुरु होता. या शिष्यानं गुरूच्या ग्रंथावर विवरण लिहिले
 आहे. गुरूच्या मतांचा शिष्यावर बराच ठसा उठलेला होता. भट्टतौताचा काल ९६० ते
 ९९० होता. त्याचा ग्रंथ सांपडल्यास वाङ्मयशास्त्रांत एक चांगली अमूल्य भर पडेल
 असे म्हणावयास हरकत नाही.

हाही ग्रंथ उपलब्ध नाही. परंतु वाङ्मयांतील उल्लेखांवरून तो गद्य व पद्य दोन्ही-
 मध्ये लिहिला असावा, व ध्वन्यालोकाचा सिद्धान्त खोडून काढून
 काव्यतत्त्वाविषयी आपला एक नवीनच सिद्धांत स्थापवा
 अशा हेतूने लिहिला असावा. या लेखकाचे मते रसचर्चणा हाच काव्याचा आत्मा असून
 ध्वनि नव्हे असे दिसते. निदान ध्वनि म्हणजे काय याची व्याख्याच मुळी करता येणार
 नाही; काव्याच्या शब्दांच्या तीन शक्ति आहेत: त्या अभिधा, भावना, व भोगीकृति; पैकीं
 पहिली शास्त्रीय वाङ्मयासही साधारण आहे: दुसऱ्या शक्तीने कोणत्याही कथानकाचे
 विशिष्ट स्वरूप नाहीसे होऊन सर्वजनभोग्य असे सामान्य स्वरूप उरते; व तिसऱ्या
 शक्तीने वाचकांस ब्रम्हानंदाच्या आस्वादाचा लाभ होतो; ही शक्ति स्वसंवेद्य असून
 हिची व्याख्या करिता येत नाही, अशी याची मते आहेत. अभिनवगुप्ताने या ग्रंथकाराचा
 त्याची मते खोडून काढण्याकरिता पुष्कळ वेळां उल्लेख केला आहे. हाही ग्रंथ सांपडल्यास
 एका विशिष्ट मताचे प्रदर्शक असे साधन उपलब्ध होईल.

। हृदयदर्पण अर्थात् ध्वन्यालोकानंतर व लोचनाचे आधी झाला म्हणजे इ. स.
 ९०० ते १००० पर्यंत झाला. बहुधा अभिनवगुप्तास समानकालीन किंवा त्याचे थोडा
 आधी हा झाला असावा. कारण नाहीतर अभिनवगुप्त त्यासंबंधी इतके कटु न लिहिता.

या ग्रंथाची ओळख साधारणपणे वाचकांस आधीच आहे. स्वतंत्र विचाराचे
 दृष्टीने याची योग्यता बरीच आहे. नवीन सिद्धान्त स्थापित
 करणाऱ्याची ऐकान्तिक वृत्ति जरी यांत दिसून आली तरी
 प्रतिपादनाची शैली व मार्मिकता निःसंशय स्तुतिपात्र आहे.

कारिका प्रसादयुक्त व सुबोध भाषेत लिहिल्या आहेत व वृत्तिही उदार व मधुर भाषा-

कुन्तक-
 वक्रोक्तिजीवित

पद्धतीची निदर्शक आहे. भामह व दण्डी यांचे उल्लेख बरेच आले आहेत, परंतु कोणाचेही अन्धानुकरण नाही. वेळोवेळी पूर्व ग्रंथकारांवर टीका करण्यास लेखक मागे पुढे पाहत नाही. ग्रंथ मधून मधून नष्ट झाला आहे. कुन्तक हा काश्मीरी होता. याचा काल दहाव्या शतकाचा उत्तरार्ध होय.

ध्वनिसिद्धान्ताचे खण्डन हाच ज्याचा एक विषय आहे असा हा ग्रंथ आहे. या ग्रंथकार्याचे मते व्यञ्जना म्हणून काही शब्दशक्ति नाहीच; सर्वत्र अनुमितीच चालू आहे. अभिधा हीच एक शब्दशक्ति आहे. व्यञ्जनेत जी चाक्षप्रतीति होते ती काही

महिमभट्ट-
व्यक्तिविवेक

अनुमाने गाळल्यानेच होते अशी त्याची मते आहेत. रस हा काव्याचा आत्मा आहे खरा, पण तोही अनुमितच असतो. अभिधा हीच शेवटपर्यंत बाणाप्रमाणे साऱ्यांचा भेद करीत शेवटच्या अर्थाप्रत जाऊन पोहोचते हे लोळटाचे मतही बरोबर नव्हे. तेथे अनुमान पाहिजे असे त्याचे म्हणणे असे. याचे ग्रंथांत ध्वन्यालोकावर टीकेचा भडिमार आहे. या ग्रंथाचे तीन विमर्श आहेत. पहिल्यांत ध्वनिसिद्धान्तावर आघात आहे. दुसऱ्यांत अनौचित्याचा विचार आला आहे व तिसऱ्यांत ध्वन्यालोकाची ध्वनियुक्त उदाहरणे खरोखर अनुमानयुक्त आहेत असे चाळीस उदाहरणे घेऊन दाखविले आहे. महिमभट्टाचा हा ग्रंथ साहित्यशास्त्रास भूषण होण्यास योग्य आहे. यांत प्रतिपादिलेले मत एकांतिक असले तरी त्यांत दिसून येणारी सूक्ष्म तर्कपद्धति, विद्वत्ताप्राचुर्य, निरीक्षणशक्ति व उच्च अभिरुचि यांना हा ग्रंथ असामान्य झाला आहे. ध्वन्यालोककारांसारख्याशी गांठ पडल्याने पुढील ग्रंथकारांवर याचे फारसे वजन पडले नाही. लेखनांत गर्विष्ठपणा नसला तरी फाजील आत्मविश्वासाचा दर्प असल्याने ते व्हावे तितके लोकप्रिय किंवा सत्य झाले नाही. यामुळे पुढे यावरही कठोर टीका झाली. रुय्यकाने लिहिलेल्या टीकेत ग्रंथकाराचे विरुद्धच विवेचन आहे. विश्वनाथानेही साहित्यदर्पणांत विरुद्ध लिहिले आहे. याचा काल ११ वे शतकाचे मध्यास येतो.

याचे अगदी उलट भोजाचा ग्रंथ आहे. ग्रंथ मोठा असला तरी बहुतेक संग्राहक

स्वरूपाचा आहे. याचे ५ परिच्छेद आहेत. पहिल्यांत १६ भोज-सरस्वतीकंठाभरण

पददोष व प्रत्येकी तितकेच वाक्यदोष व वाक्यार्थदोष आले आहेत. त्याचप्रमाणे २४ शब्दगुण व तेवढेच अर्थगुण आले आहेत. दुसऱ्या पारेच्छेदांत २४ शब्दालंकार, तिसऱ्यांत व चवथ्यांत प्रत्येकी तितकेच शब्दार्थालंकार व अर्थालंकार अनुक्रमे आले आहेत. ५ व्यांत रसविचार आला आहे. दण्डीपासून २०० वर श्लोक घेतले आहेत. १५०० वर श्लोक उदाहरणे म्हणून दुसऱ्या ग्रंथातून घेतले आहेत, म्हणून कालानुक्रम ठरविण्यास एके काळी याचा फार उपयोग होई. ग्रंथकाराची काही मते विचित्र दिसतात. प्रत्येक विषयाची मांडणी समप्रमाण (Symmetrical) झाली पाहिजे असे याचे मत दिसते. गुण, दोष व अलंकार यांच्या संख्येवरूनच हे

कवून येईल. उपमा, आक्षेप, समासोक्ति व अपन्हुति हे अलंकार अर्थाबरोबर शब्दा-
चेही आहेत असे म्हणणारा तोच दिसतो. रीतींना तो शब्दालंकार समजतो. जैमिनीच्या
सहाही प्रमाणांस तो अलंकारांचें रूप देतो. त्याप्रमाणेंच कफ शृंगाररसच तो मानितो.
दुसऱ्याही एका चमत्कारिक मताचा मासला म्हणजे गुण व रस हे त्याचे मते अलं-
कारांतच जातात. यामुळे इतर स्वतंत्र महत्त्वाचे विचार किंवा सिद्धांत याकरिता जरी
या ग्रंथाचें किंवा त्याच्या लेखकाचें नांव लक्षांत न राहिलें तरी समप्रमाणतेची वेगुमार होई
व वर निदर्शिलेली चमत्कारिक मते यामुळे तरी तें लक्षांत राहील. कदाचित् राजे लोकांच्या
लहरी स्वभावास हें उचितच आहे.

कारण भोज हा राजा होता असें दिसतें. तो विद्वानही असावा. बरेचसे ग्रंथ
निदान त्याचे नांवावर आहेत. ज्योतिष व धर्मशास्त्र यांवरही त्यानें लिहिलें होतेंसें
दिसतें. तो उदार होता असें काव्यप्रकाशांतील श्लोकांवरून वाटतें. त्याचा काल ११
व्या शतकाचा पूर्वार्ध ठरतो.

क्षेमेन्द्रानें काव्योपयोगी असे तीन ग्रंथ लिहिले. पैकीं औचित्यविचारचर्चा या
ग्रंथाची माहिती पूर्वी आलीच आहे. त्यांतील कारिका व वृत्ति
क्षेमेन्द्र
ह्या त्याच्या आहेत. उदाहरणें दुसऱ्यांचीं आहेत. कविकण्ठा-
भरण या दुसऱ्या ग्रंथांत ५ संधि व ५५ कारिका आहेत. त्यांत कवींस नानाप्रकारच्या
सूचना केल्या आहेत. त्यांचे छायोपजीवी, पदकोपजीवी, पादोपजीवी, सकलोपजीवी व भुव-
नोपजीव्य असे पांच प्रकार केले आहेत. नंतर कवींस गुणदोषांची माहिती देऊन व्याक-
रण, तर्क, नाट्य यांच्या अभ्यासाविषयी दिशा दाखविली आहे. सुवृत्तिलेख हा तिसरा
ग्रंथ वृत्तांवर आहे. त्यांत केव्हां कोणतीं वृत्ते योजनांत हें सांगितलें आहे. कालिदासास
मन्दाकान्ता, भवभूतीस शिखरिणी, भारवीस वंशस्थ हीं वृत्ते चांगलीं साधत असें त्याचें
मत होते. क्षेमेन्द्राचा लेखनव्यवसाय दांडगा होता. त्याचे नांवावर १९-२० ग्रंथ
मोडतात. तथापि साहित्यशास्त्रांत त्याचें स्थान औचित्यविचारचर्चेमुळेच आहे. या
ग्रंथाचा पुढील वाङ्मयावर जरी परिणाम झाला नाहीं तरी त्यानें विचाराची एक स्वतंत्र
दिशा घेऊन तिचें सोदाहरण विवेचन करून दाखविलें हें पुष्कळच झालें.

क्षेमेन्द्र काश्मीरी होता. साहित्याचा अभ्यास त्यानें अभिनवगुप्ताजवळ केला.
तो स्वतःस व्यासदास असें बहुतेक ग्रंथांतून म्हणवून घेतो. त्याचा लेखनकाल ११ व्या
शतकाच्या दुसऱ्या व तिसऱ्या पादांत पडतो.

प्रस्तुत ग्रंथास ज्या पुस्तकाचें नांव घेतलें आहे तोच हा ग्रंथ. साहित्यशास्त्रांत
या ग्रंथाएवढी लोकप्रियता दुसऱ्या कोणत्याही ग्रंथास नाहीं.
मम्मट-काव्यप्रकाश
यावर लिहिल्या गेलेल्या सत्तर टीका आज उपलब्ध आहेत
यावरूनच बरील विधानाची सत्यता पटेल. शिवाय इत्यक, विश्वनाथ यांसारख्या
लेखकांनीं त्यावर टीका लिहिली आहे हेही काहीं कमी नव्हे. पूर्वी कित्येक वर्षे काव्य-

शास्त्रांत जीं जीं मते प्रसृत होती त्या सर्वांचा समावेश व समन्वय यांत प्रथम केला आहे, इतकेंच नव्हे तर या ग्रंथापासून पुढील चर्चेसाठी चालना मिळाली आहे. या ग्रंथाचा विशेष गुण म्हणजे थोडक्यांत सर्व काव्यांगांची चर्चा आली आहे हा होय. फक्त नाटक-मीमांसा तेवढी गाळली आहे. बाकी, काव्याची व्याख्या, हेतु, प्रयोजन, शब्दार्थ, काव्यभेद, रसचर्चा, गुण, दोष, रीति, शब्द व अर्थ यांचे अलंकार इतक्यांचा विचार यांत आला आहे; व तोही १४२ कारिकांमध्ये आला आहे. ग्रंथाचे कारिका, वृत्ति व उदाहरणें असे तीन भाग आहेतच. उदाहरणें बहुतेक दुसऱ्यांची आहेत. ग्रंथास समावेश आणि संग्रहाचे स्वरूप असल्याने त्यामध्ये ध्वनिकार, उद्भट, भामह, रुद्रट, वामन, अभिनवगुप्त यांच्या ग्रंथांचा बराच आधार आहे. तरीही मतांमध्ये स्वातंत्र्य पुष्कळच दिसून येतें. वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथकारांशी त्याचा मतभेद स्पष्ट प्रदर्शित झाला आहे. उदाहरणांत कालिदासासारख्या कवींचे दोषही निःपक्षपातीपणाने त्याने दाखविले आहेत. या गुणांबरोबर एकदोन दोषही या ग्रंथांत आहेत. ग्रंथ फारच थोडक्यांत लिहिला असल्याने व्हावी तितकी विस्तृत चर्चा झाली नाही. नवीनांस समजण्यास अवघड जातो याचे दुसरेंही कारण एकंदर ग्रंथावर व्याकरणशास्त्राची छाया बरीच पडली आहे. उपमेचे भेद व्याकरणाच्या आधारावर केलेले आहेत; शब्दांचे संकेत, जातिगुण क्रियांवर ठरविले आहेत. विद्वत्ताप्राचुर्य असल्याने सुद्धा तो कठीण झाला आहे. अर्थात् ग्रंथ तज्ज्ञ लोकांकरितांच लिहिला होता हे कबूल केलें पाहिजे.

मूळ, कारिका व वृत्ति ही निरनिराळ्या लोकांना लिहिली आहेत असा एक वाद उपस्थित होता. विद्याभूषणाने साहित्यकौमुदीत कारिका भरतमुनीच्या व वृत्ति मम्मटाची असा भेद केला आहे. त्यास कारणें पुढील दिसतात - (१) रसाबरोबर कांहीं कारिका भरतावरून घेतल्या असे दिसतें, (२) पाहिल्या कारिकेच्या वृत्तीत स्वतःचा तृतीय-पुरुषी उल्लेख, (३) दहाव्या उल्लासांत कारिकेंत व वृत्तीत भासणारा मतभेद. या सर्वांस पुढील उत्तरें मिळतात. भरतमुनीवरून घेतलेल्या किंवा त्याच्या ग्रंथांत सांपडणाऱ्या कारिका अगदी थोड्या आहेत व त्या सोईसाठी घेतल्या असाव्यात. इतरही ग्रंथकारांचे शब्दप्रयोग व कारिका यांचे अनुकरण दिसून येतें. दुसरें, पूर्वीचे ग्रंथकार स्वतःचा उल्लेख पुष्कळ वेळां प्रथमपुरुषी न करितां तृतीयपुरुषी करीत व तिसरें, जो मतभेद आहेसा वाटतो तो खरा नाही. कारिकेंत सामान्य विधान आलें आहे तर वृत्तीत विशेष विधानाची चर्चा आहे. शिवाय मम्मटाने संवि असताही दुसऱ्या लेखकाचा उल्लेख कोठेंच केला नाही. एका कारिकेंतच मागच्या वृत्तीचा उल्लेख आला आहे. पुढील ग्रंथकार व लवकरच होऊन गेलेले टीकाकार यांनी ही दोन्ही मम्मटाचीं असे अनेक ठिकाणीं म्हटलें आहे.

कारिका व वृत्ति याप्रमाणें एकाचीच असली तरी हा ग्रंथ दोघांचा आहे असे निराळ्या अर्थी म्हटलें जातें. ग्रंथाच्या शेवटच्या उल्लासांतील परिकर अलंकाराचे पुढें ग्रंथ 'अलंकार' याने शेवटास नेला असें पुष्कळांचें मत दिसतें, व मतैक्यामुळे तरी हा

मकार खरा असावा असे वाटते. हा अलंक कोण होता व केव्हा होऊन गेला हे नक्की सांगणे कठीण आहे.

नांवावरूनच मम्मट काश्मीरी होता हे उघड आहे. त्यासंबंधी निश्चित अशी इतर माहिती नाही. त्यास राजानक अशी उपाधि होती. मम्मट वैय्याकरणी असावा असे त्याच्या लेखावरून दिसते. शब्दव्यापारविचार म्हणून आणखी एक ग्रंथ त्याने लिहिला आहे. त्यांत शब्दांच्या त्रिविध अर्थाचा विचार आला आहे. त्याचा काल इ. स. ११०० च्या सुमारास येतो.

अलंकारसर्वस्व हा ग्रंथ प्रमाणभूत समजला जातो. ग्रंथाचा मुख्य विषय अलंकारच असले तरी सुरुवातीस लेखकाने भामह, उद्भट, वामन, रुय्यक-अलंकारसर्वस्व वकोक्तिर्भावित, व्यक्तिविवेक, ध्वन्यालोक इत्यादि व्यक्तींचे व ग्रंथांचे काव्यतत्त्वाविषयी काय मत आहे याची चर्चा केली आहे. मम्मटापेक्षा अधिक म्हणजे ७५ अलंकारांची चर्चा यांत आली आहे. काही अलंकार काव्यप्रकाशात नसलेले पण इतरांनी दिलेले आले आहेत, तर विकल्प व विचित्र हे दोन स्वतःचे घातले आहेत. साहित्यदर्पण, एकावली, कुवलयानंद यांपुढे हाच ग्रंथ असावा. ग्रंथाचे नेहमीप्रमाणे तीन भाग आहेत. पहिला गद्यसूत्रे, दुसरा त्यांवरील वृत्ति आणि तिसरा उदाहरणे. मम्मटापेक्षा अलंकारांची चर्चा अधिक विस्तृत आहे. रुय्यकाने आपल्या ग्रंथांत मत-स्वातंत्र्य पुष्कळच दाखविले आहे. ध्वन्यालोक, लोचन, काव्यप्रकाश यांशी मतभेद दाखविला आहे. उद्भटापेक्षा निराळे व अधिक भेद दर्शविणारे असे अलंकारांचे वर्गीकरण याने केले आहे व तेच पुढे मान्य झाले. अलंकारांच्या चर्चेत त्याचा उल्लेख आलाच आहे. एकंदरीत अलंकारांच्या चर्चेस अधिक विस्तृत असे स्वरूप यानेच दिल्याने पुढील ग्रंथकारांस हा मार्गदर्शक झाला आहे.

अलंकारसर्वस्वाखेरीज रुय्यकाने काव्यशास्त्रावर पुढील ग्रंथ लिहिले आहेत. (१) अलंकारानुसारिणी (२) काव्यप्रकाशसंकेत (का.प्रकाशावर टीका) (३) व्यक्ति-विवेक विचार (४) सहृदयलीला व (५) साहित्यमीमांसा. रुय्यकाचे दुसरे नांव रुचक असावे. राहणार अर्थात् काश्मीरचा. रुय्यकाचा काल १२ व्या शतकाचा मध्य येतो अलंकारसर्वस्वावरील जयरथ याची टीका अधिकृत अशी आहे.

वाग्भटाचा ग्रंथ फारसा मोठा नाही. याचे ५ परिच्छेद व २६० श्लोक आहेत बहुतेक अनुष्टुप् आहेत. बहुतेक काव्यांगांची त्रोटक चर्चा यांत आली आहे. काव्योत्पत्तीस अनुकूल अशा गोष्टी : कविसंकेत यांचीही चर्चा यांत आली आहे. काव्याचे गद्य, पद्य व मिश्र असे दण्डीप्रमाणे विभाग पाडिले आहेत व त्याच्याचसारखा चार भाषांचा उल्लेख केला आहे. शब्दालंका ४ व अर्थालंकार ३५ आहेत. ग्रंथातील बहुतेक उदाहरणे लेखकाची स्वतःची दिसतात. वाग्भटाचा काल १२ व्या शतकाचा पूर्वार्ध होय.

हेमचंद्राच्या ग्रंथाचे ठराविक तीन भाग आहेत कारिका म्हणजे 'काव्यानुशासन-ग्रंथ,' जवळ 'अलंकारचूडामणि' म्हणजे त्यांवरील वृत्ति व हेमचंद्र-काव्यानुशासन त्यावरील लेखकाची टीका म्हणजे 'विवेक.' वृत्ति आणि टीका मिळून ग्रंथकारानें जवळ जवळ १५०० श्लोक उद्धृत केले आहेत. ८ अध्याय मिळून सर्व काव्यांगांची चर्चा आली आहे. अर्थालंकार २९ च दिले आहेत. बरेचसे गाळले आहेत. काहीं दुसऱ्या अलंकारांत घातले आहेत. आठव्या अध्यायांत काव्याचे श्रव्य व प्रेक्ष्य असे भेद करून त्यांचे विशेष प्रकार सांगितले आहेत. लेखकास स्वतःचें मत फारसें नाहीं. काव्यमीमांसा, काव्यप्रकाश, ध्वन्यालोक व लोचना यांतूनच बराचसा भाग घेतला आहे. याचा पुढील ग्रंथकारावर फारसा परिणाम झाला नाहीं. याचे उल्लेखही थोडे आढळतात. हेमचंद्र जैन होता. जैन लेखकांत याचा दर्जा मोठा लागतो. याचा लेखनव्यासंग मोठा असून विविध होता. याच्या ग्रंथाचा लेखनकाल ११५० नंतरचा असावा.

काव्यशास्त्रांत प्रवेश करणाऱ्यांस हा ग्रंथ चांगला आहे. ग्रंथ अनुष्टुभ छंदांत लिहिला आहे. उदाहरणें स्वतः लेखकाचीं आहेत. पुस्तकाचे जयदेव-चंद्रालोक १० मयूख मिळून ३५० श्लोक आहेत. भाषा मधुर व वाहती आहे. लेखनपद्धति सहज व सुबोध आहे. अर्थालंकारांची संख्या १०० वर आहे. काव्य चमत्कृतिजनक करण्याकरितां कवि काय काय युक्ति योजितात त्यांचें वर्णन आलें आहे. वृत्ति पांच दिल्या असून त्यांतील कांहींची नांवें नवीन दिली आहेत. यानेंच प्रसन्नराघव हें नाटक लिहिलें आहे. याचा काल साधारणपणें इ. स. १३०० च्या थोडा फार आधीं असावा.

भानुदत्ताचे रसमंजिरी व रसतरंगिणी हे दोन्ही ग्रंथ नुसती रसांचीच चर्चा करतात. पैकीं रसतरंगिणींत भाव, विभाव, अनुभाव इत्यादी-कांची सविस्तर माहिती दिली आहे. रसमंजिरींत नायक-नायिका प्रकार, त्यांचे साहाय्यक इत्यादींचें विवेचन आलें आहे. हा ग्रंथ पहिल्यापेक्षां लहान आहे. दोन्ही ग्रंथांत कांहीं अपवाद सोडून उदाहरणें लेखकाचीं स्वतःचीं आहेत. भरताचा उल्लेख ठिकठिकाणीं आहे. भानुदत्त विदेहांतील राहणारा असून त्याचा काल १३ व्या शतकाची अखेर किंवा १४ व्या शतकाची सुरुवात असावी.

विद्याधराच्या एकावलीचे कारिका, वृत्ति व उदाहरणें असे तीन ठराविक भाग आहेत. ग्रंथाचा विशेष म्हणजे सारीं उदाहरणें ग्रंथकाराचीं स्वतःचीं असून तीं सारीं त्यानें आपला आश्रयभूत राजा नरसिंह याचे स्तुतिपर लिहिलीं आहेत. पहिल्या उन्मेषांत आनन्दवर्धनाचे पूर्ण अनुकरण दिसून येतें. काव्यप्रकाश व अलंकारसर्वस्व हेही ग्रंथ आधारास घेतलेले दिसतात. अलंकारांची चर्चा तर अलंकार-सर्वस्वाकडेच पुष्कळशी झुकली आहे. या ग्रंथावर प्रसिद्ध टीकाकार मल्लिनाथ याची टीका आहे. विद्याधराचा काल इ. स. १३०० च्या आसपास असावा.

या ग्रंथाचेही ठराविक तीन भाग आहेत. सर्व उदाहरणे तैलङ्गाणचा राजा प्रताप-

विद्यानाथ-
प्रतापरुद्रयशोभूषण

रुद्र यांचे यश वर्णन करणारी आहेत. नाट्यचर्चाही तिसऱ्या प्रकरणांत आली आहे. असे करितांना प्रतापरुद्रकल्याण म्हणून नाटक नमुन्यादाखल रचिले आहे. हा ग्रंथ दक्षिण

हिंदुस्थानांत अधिक प्रसृत आहे. इ. स. १३२३ त हा महमद तघलकाच्या सैन्याकडून घरिला गेला. यावरून तो १४ व्या शतकांत पहिल्या पादांत होऊन गेला असे दिसते.

काव्यानुशासनकर्ता वाग्भट हाही जैन असला तरी वाग्भटालंकार लिहिणाऱ्याहून

वाग्भट-काव्यानुशासन

निराळा होता. काव्यानुशासनाचा मुख्य भाग म्हणजे सूत्रे होत. त्यांचे विवरण व उदाहरणे ही त्याने लिहिलेल्या

टीकेंत आली आहेत. पहिल्या अध्यायांत निरनिराळे कविसंकेत दिले आहेत. अलंकारां-
मध्ये कांहींसे अपरिचित असे अन्य, अपर, पूर्वमत, उभयन्यास, भाव इत्यादि अलंकार सांगितले आहेत. ग्रंथांत स्वतंत्रता किंवा नवीन्य नाहीच म्हटल्यास चालेल. बहुतेक भाग काव्यमीमांसा, काव्यप्रकाश व इतर ग्रंथांवरून घेतलेला दिसतो. याचा छंदो-
नुशासन नांवाचा वृत्तांवरही एक ग्रंथ दिसतो. वाग्भटाचा काल अजमासे १४ वे शतक ठरतो.

चौदाव्या शतकांतला मोठा लेखक म्हणजे विश्वनाथ होय. याच्या साहित्यदर्पणाचा

विश्वनाथ-साहित्यदर्पण

मुख्य विशेष हा की त्यांत काव्यशास्त्रांतील साऱ्या विष-
यांची चर्चा आली आहे. सहावा परिच्छेद नाट्यशास्त्राने

व्यापिला आहे. रससिद्धान्ताचा हा पक्का पुरस्कर्ता होता. ग्रंथाची भाषा बरीचशी सुबोध आहे व वादविवादांत खोल शिरण्याची फारशी इच्छा नसल्याने नवीनांस अभ्यासास सोईचा आहे. मत स्वातंत्र्य फारसे नाही. रुच्यकाच्या अलंकारसर्वस्वांतील उतारेच्या उतारे आपल्या ग्रंथांत त्याने घेतले आहेत. थोडी बारिकसारीक स्वतंत्र मते इकडे तिकडे विखुरली आहेत. त्यांतही विशेष चारुत्व नाही. त्याच्या ग्रंथाचा प्रसार विशेषकरून बंगालमध्येच होता. त्याचे कारण तो बहुधा ओरिसांतला राहणारा असावा हे दिसते. विश्वनाथाने काव्यप्रकाशावर एक टीका लिहिली आहे. याने स्वतः नरसिंहविजय व राघव-
विलास नांवाची काव्ये लिहिली होती. विश्वनाथ कलिंग राजाच्या पदरी मोठा अधि-
कारी असावा.

अप्पदीक्षिताने निरनिराळ्या विषयांवर शंभरांवर ग्रंथ लिहिले असे म्हणतात. यांपैकी

अप्पदीक्षित

तीन ग्रंथ अलंकारशास्त्रावरील आहेत. पहिला वृत्तिवार्तिक हा होय. यांत अभिधा व लक्षणा या शब्दांच्या दोन अर्थांचीच

चर्चा आहे व ग्रंथ एवढाच उपलब्ध आहे. दुसरा ग्रंथ 'कुबलयानंद' हा नवीनांस उप-
योगी असा आहे. यांत त्याने जयदेवाच्या चन्द्रालोकांतील व्याख्या व उदाहरणे बहुधा घेऊन आपली टीका व आणखी उदाहरणे घातली आहेत. चन्द्रालोकांतील १०० अलंकारांत आपल्या आणखी २४ अलंकारांची भर घातली आहे. 'चित्रमीमांसा' हा

तिसरा ग्रंथ मात्र सर्वांत व अधिक महत्त्वाचा आहे. यांत प्रथम काव्याचे तीन भेद सांगून व्यंग्यराहित असूनही चारू तें चित्रकाव्य असें सांगून पुढें अलंकारांची चर्चा केली आहे. उपमेलाच नटीची उपमा देऊन तीवर भिन्न भिन्न असे २४ अलंकार कसे आधारलेले आहेत याचा निर्देश करून पुढें व्यक्तिशः अलंकारांची चर्चा सुरू केली आहे. पण १२ अलंकारांचाच विचार पूर्ण झाला आहे. पुढें ग्रंथच लिहिलेला दिसत नाही. अलंकारांची सांगोपांग चर्चा, खोल व विस्तृत विचार व इतर ग्रंथकारांचा परामर्श घेतलेला यांत दिसून येतो. तथापि कांहीं महत्त्वाचे नवीन विचार सुचविण्यापेक्षा अलंकारांच्या अमुक्य प्रकारांतच लेखकानें आपली बुद्धि खर्च केलेली दिसते. म्हणून ग्रंथ विद्वत्ताप्रचुर असूनही फारसा मान्य झाला नाही. शिवाय जगन्नाथानें जोराचा हल्ला केल्यानेही त्यास गौणत्व प्राप्त झालें. अप्पदीक्षितास अप्पय किंवा अप्पय्य असेही म्हणत असें दिसतें. तो द्रविड देशांतला मूळचा पण काशीक्षेत्री राहिला होता. अप्पदीक्षित हा १९ व्या शतकाच्या अखेरीस व १७ व्या शतकाच्या सुरुवातीस हयात असावा असें दिसतें.

संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या क्षितिजावरील एक मोठा व शेवटचाच तारा म्हणजे जगन्नाथाचें हें पुस्तक होय. साहित्यावरचा हा एक प्रमाण-भूत ग्रंथ आहे विशेषतः यांत केलेली अलंकारांची चर्चा सर्वांत व्यापक व सूक्ष्म असल्याने अधिकृत मानली जाण्यास हरकत नाही. ग्रंथाच्या पहिल्या आननांत काव्याची व्याख्या, इतर ग्रंथकारांच्या व्याख्यांचें सडेतोड परीक्षण, काव्यभेद, रसविचार व गुणांची चर्चा इतके विषय आले आहेत. दुसऱ्या आननांत ध्वनिभेद, वाच्यार्थ व लक्षणा यांची चर्चा करून उपमादि ७० अलंकारांचा सविस्तर विचार आला आहे, व ग्रंथ येथेच अपुरा ठेविला आहे. चित्रमीमांसाखंडन हा दुसरा एक ग्रंथ त्यानें लिहिला असें म्हणतां येईल. यांत रसगंगाधरांत आलेल्या चित्रमीमांसे-वरच्या साऱ्या ठिकाणच्या टीका एकत्र केल्या आहेत. परंतु परमतविध्वंसन हेंच या ग्रंथाचें एक कार्य असल्याने त्यास स्वतंत्र अस्तित्व नाही.

जगन्नाथ तैलंगी ब्राह्मण होता. तो न्याय, व्याकरण, मीमांसा, अलंकार इत्यादि शास्त्रांत पारंगत होता. याचें आयुष्य बहुतेक सारें मोगल बादशहांचे पदरीं गेलें असावें न पण्डितराज पदवीही शहाजहान बादशहानें दिली असावी. यानें एका यवनीशीं विवाह केला असा प्रवाद आहे. म्हणून काशीच्या पण्डितवर्गानें त्यावर बहिष्कार घातला होता असें म्हणतात व या लोकांत अप्पयदीक्षित प्रमुख असल्याने त्याच्यावर जगन्नाथाचा एवढा राग होता असें म्हणतात. त्याचें गंगालहरी हें प्रसिद्ध काव्य त्यानें बहिष्कारांतून स्वतःस पावन करून घेण्याकरितां त्यानें केलेली गंगेची स्तुति होय असाही प्रवाद आहे. खरें कांहींही असो, त्याचा मुसलमानांशीं बराच संबंध आला होता असें दिसतें. नाहीतर यवनीची व यवनांची स्तुति त्याचेकडून होती ना.

जगन्नाथाचे हातून साहित्यशास्त्रांतील सिद्धान्तांत फारशी महत्त्वाची भर पडली नसली तरी ते पूर्णपणे आत्मसात् करून त्यांचे सोपपत्तिक विवेचन करण्यांत त्याने आपली बुद्धि प्रकट केली आहे. असे करितांना मतस्वातंत्र्यही भरपूर दाखविले आहे. अनेक शास्त्रांच्या अभ्यासाने आलेली विद्वत्ता व याहूनही शक्तिमती अशी रसिकता यांचे योगाने संस्कृत साहित्यशास्त्रांत, एवढेच नव्हे, तर संस्कृत वाङ्मयांतही त्याने आपले नांव करून ठेविले आहे. त्याची विवादशक्तीही दांडगी होती. निरीक्षणाची सूक्ष्मता हा त्याचा विशेष गुण होता, व कोठे कोठे तिचा अतिरेक झाला असला तरी तिचे योगाने त्याने केलेली विधाने अनेक वेळां कबूल करणे भाग पडते. आपल्या ग्रंथांत उदाहरणे आपलीच देण्याचा त्याचा बाणा असे. जगन्नाथाचा लेखनकाल १६२० ते १६६० पर्यंत आहे. रसगंगाधराचा काल १६४१ ते १६५२ पर्यंत आहे.

आमच्या जुन्या मराठी वाङ्मयामध्ये काव्यशास्त्राची चर्चा अशी फारशी किंवा मुळीच झाली नाही असे म्हटल्यास चालेल. साऱ्या वाङ्मयांत जुन्या मराठीतील वाङ्मय तत्त्वज्ञानाखेरीज दुसऱ्या कोणत्याच शास्त्राची चर्चा झाली नाही तर काव्यशास्त्राची तरी होईल अशी अपेक्षा कां धरावी ? संस्कृत अलंकारशास्त्राचा अभ्यासही कितपत होत होता याची शंका आहे. स्वतंत्र टीकावाङ्मय अर्थात् दूरच राहिले. फारच झाल्यास कविजनांच्या शक्तीचे अलंकारिक वर्णन यावयाचे. तथापि कांही शपथेस म्हणून कांही ग्रंथांची नावे देतां येण्याजोगी आहेत. नागेश व विठ्ठल यांनी दोघांनीही रसमञ्जरी नांवाची प्रकरणे लिहिली. चर्चा भानुदत्ताच्या ग्रंथाच्या आधारे, निदान त्या धर्तावर असावयाची हें उघड आहे. छंदःशास्त्र काव्याचे एक अंग मानिल्यास निरंजनमाधवाच्या वृत्तमुक्तावलि व वृत्तावतंस, मुकुंद आणि राम ज्योतिषी यांची पण रामजोशी याचे नांवावर मोडणारी 'छंदोमञ्जरी' यांचा उल्लेख करावा लागेल. पण यापलीकडे जातां येत नाही. काव्यचर्चेस खरी सुरुवात पुढे इंग्रजी वाङ्मयाच्या उठावणीने झाली. त्यांत जुन्या संस्कृत टीकाशास्त्राचाही उद्धार झाला. पुढील माहिती मराठीत आलेल्या संस्कृत वाङ्मयासंबंधीच आहे. पैकीं अगदी पहिला ग्रंथ १९ व्या शतकाचे मध्यानंतरच झाला. तो म्हणजे रसमाधव होय.

हा ग्रंथ दाजी शिवाजी प्रधान यांनी लिहिला. हा लिथोग्राफवर ज. ह. आठल्ये

रसमाधव

यांनी छापला. ग्रंथाचा विषय रस व त्याचे स्थायीभाव, अनुभाव, विभाव, व संचारिभाव यांची चर्चा आहे. आधारास भानुदत्ताचा रसतरंगिणी हा ग्रंथ घेतला आहे. संस्कृत श्लोक व त्यांचे टीकाकारासारखे शब्दशः विवेचन केले आहे. लेखनपद्धति कीर्तनकारासारखी आहे, त्यामुळे विषयांतरे बरीच झाली आहेत. शांति व भक्ति हे निराळे रस मानिले आहेत. ग्रंथाचे चौदा अध्याय आहेत. एकंदर पृष्ठसंख्या १७५ आहे.

लेखक कायस्थ प्रभु असून रत्नागिरीस मुन्सफ होते. ग्रंथाचा प्रसिद्धिकाल इ. स. १८६८ हा आहे.

त्यानंतरचा अलंकारशास्त्रावरचा ग्रंथ गणेशशास्त्री लेले यांचा होय. काव्याच्या

साहित्यशास्त्र

बऱ्याच अंगांची माहिती यात आली आहे. याची आठा प्रकरणे आहेत. त्या प्रकरणांत साहित्यशास्त्रलक्षण, काव्य-

लक्षण, वाक्यलक्षण, काव्याचे उत्तम, मध्यम व कनिष्ठ असे प्रकार, श्रव्य व दृश्य असं रचनापरत्वे भेद, महाकाव्य व खंडकाव्य यांचा उल्लेख आहे. शिवाय काव्यदेह, काव्याचे उपयोग व साधनांचाही उल्लेख आहे. बाकीच्या प्रकरणांत शब्दशक्ति, नायकनायिका, रस, तीन गुण व वृत्ति, शब्दार्थालंकार, वृत्ते व दोष हे विषय आले आहेत. लेखन-पद्धति प्रश्नोत्तररूप आहे. उत्तरे सूत्रमय असल्याने विवेचन कर्मा आहे. माहिती त्रोटक आहे. ग्रंथाची पृष्ठसंख्या १०८ आहे. त्यांतही उदाहरणांनी जागा फार अडविली आहे. संस्कृत ग्रंथकारांचीच मते बहुतेक त्याच स्वरूपात पण भाषाभेदाने आली आहेत.

ग्रंथाचा प्रसिद्धीकाल इ. स. १८७२ असून तो नॅशनल् प्रेसमध्ये छापला आहे.

यानंतर सिमियन् बेंजामिन् या यहुदी लेखकाने सरकारी मराठी शाळांतील

काव्यदोषविवेचन

सहा कमिक पुस्तकांवर व नलोपाख्यानांतील कांहीं श्लोकां-
वर टीका केली आहे. टीका इंग्रजी दृष्टीने केली आहे.

संस्कृत टीकाशास्त्राशी लेखकाचा परिचय नाही. यांतील कांहीं टीका अयोग्य व विकृत दृष्टीने केली आहे. ग्रंथ गणपत कृष्णाजी यांनी इ. स. १८८३ मध्ये छापिला आहे. पृष्ठसंख्या ६६ आहे.

हा ग्रंथ फक्त अलंकारावर आहे. त्यांत ८ शब्दांचे व १२० अर्थांचे अलंकार

अलंकारादर्श

आले आहेत. साहित्यदर्पण, काव्यप्रकाश, कुवलयानंद,
काव्यादर्श व प्रतापसूद्रयशोभूषण हे ग्रंथ आधारास घेतले

आहेत. यांतील व्याख्या पद्यांत दिल्या आहेत. वृत्ति गद्यांत आहे. उदाहरणे अर्थात् पद्यांतील आहेत व मोरोपंत, वामन, रघुनाथ पंडित यांमधून घेतली आहेत. शेवटी कठीण शब्दांचा कोशही दिला आहे. सर्व अलंकार आले आहेत, परंतु ग्रंथाचा विस्तार ११६ पृष्ठेच असल्याने विवेचन फारसे विस्तृत होऊ शकले नाही. ग्रंथलेखक ज. वि. दामले हे आहेत. ग्रंथ शिवाजी छापखान्यांत १८८५ साली छापला.

याच सुमारास वासुदेवशास्त्री केमकर यांचा कुवलयानंदाच्या आधारें लिहि-

अलंकारविकाश

लेला अलंकारविकाश नांवाचा ग्रंथ प्रसिद्ध झाला. ग्रंथ
बहुतेक भाषांतरित आहे. मधून मधून महाराष्ट्र कवींची

उदाहरणे दिली आहेत. अर्थात् यापलीकडे ग्रंथकाराने फारसे स्वातंत्र्य घेतले नाही. पृष्ठ-संख्या २३३ असून ग्रंथ शके १८०८ मध्ये छापिला आहे.

अवळ अवळ याच वेळी म्हणजे इ. स. १८८६ सालाच्या सुमारास वासुदेवशास्त्री

अलंकारदर्पण

तळेकर यांचा अलंकारदर्पण हा ग्रंथ प्रसिद्ध झाला. याची रचना
संस्कृत ग्रंथाचे धर्तीवर म्हणजे कारिका, वृत्ति व उदाहरणे

अशी केली आहे. विषय अर्थात् अलंकारासंबंधी नियत आहे, अनुज्ञा, लेश, इत्यादि नवीन

अलंकारही आले आहेत. विवेचन मात्र अगदी कमी आहे, त्यामुळे ग्रंथ विद्यार्थ्यांस तादृश उपयोगाचा नाही. याची दुसरी प्रत १८९५ मध्ये गणपत कृष्णाजी यांनी छापिली लेखक शेंदुरणीस हेडमास्तर होते.

शब्दश्लेषचमत्कार नांवाचा एक ग्रंथ आनंद माधव चौधरी यांनी १८९१ साली छापिला. यांत शब्दांवरल्या नुसत्या कोट्या जमा केल्या आहेत. त्यामुळे त्यास शास्त्रीय चर्चेचे स्वरूप नाही. काही उदाहरणे अगदीच साधारण आहेत.

हा १२१ पृष्ठांचा ग्रंथ बळवंत कमळाकर माकोडे, नाम्नर अदालत, प्रांत माळवा, इलाका शिंदेशाई, यांनी १८९२ साली निर्णयसागर छाप-
रसप्रबोध खान्यांत छापून प्रसिद्ध केला. मुख्य विषय रस हा आहे. तथापि ध्वनि आणि तीन गुण, रीति व वृत्ति यांचाही समावेश झाला आहे. रस हा काव्याचा आत्मा आहे, रसास्वाद, रसदोष, रससंकर, रसभेद इत्यादि प्रकरणे आहेत. भक्ति व प्रेयान् रसांत अन्तर्भूत केले आहेत. उदाहरणे भरपूर आहेत. यांची स्वतःची अशी चर्चा नाही. भर बहुतेक संस्कृत टीकाकारांवर आहे. काव्याचे हेतु, प्रयोजन, व्याख्या, दोष किंवा अलंकार यांची चर्चा नाही.

यानंतर पुढल्याच वर्षी (१८९३) राजारामशास्त्री रामकृष्ण भागवत यांनी आपला अलंकारमीमांसा हा मार्भिक ग्रंथ प्रसिद्ध केला.
अलंकारमीमांसा ग्रंथांत स्वतंत्र मते व मार्भिक चर्चा पानोंपानी दिसते. विषय अलंकारांचा व सामग्री जुनीच असली तरी मांडणी व विवेचन अगदी स्वतंत्र आहे. काव्याचे स्वभावोक्त व वक्रोक्त असे भेद करून त्या स्वभावोक्तीचे सरस, नीरस व कालिक स्वभावोक्ति असे आणखी भेद केले आहेत. सरस स्वभावोक्तिमध्ये भक्तिरसास प्राधान्य दिले आहे; त्याचे खाली वीर व त्याचे खाली शृंगार येतो. वक्रोक्तींत पर्यायोक्त, समासोक्त व अतिशयोक्ति असे भेद केले आहेत. अतिशयोक्तीस ते मसाला म्हणतात. अलंकारांच्या संकरसंस्थेस, मिसळ, चटणी व पंचामृत अशी नावे दिली आहेत. त्यांत मिसळ ही 'उघड' व 'खुबीची' असेही भेद केले आहेत. ग्रंथांत अलंकारांच्या फाजील संख्येवर व कृत्रिमतेवर फार कटाक्ष आहे. लिहिण्याची शैली जोरदार आहे. अलंकारांच्या अभ्यासकांनी ग्रंथ अवश्य पाहण्याजोगा आहे. अलंकारांचे सूक्ष्म विवेचन नसले तरी स्थूल स्वरूपाची चर्चा चांगली आहे.

यानंतर जवळ जवळ एक तपाने लक्ष्मण गणेश लेले यांनी आपला अलंकार—
अलंकारप्रकाश प्रकाश प्रसिद्ध केला. त्याचे ५ उल्लास आहेत. पहिल्यांत तीन भाग पाहून एकांत शब्दशक्ती, दुसऱ्यांत काव्याची गद्य-पद्यात्मक उदाहरणे व काव्याचे तीन प्रकार, तिसऱ्यांत रसांची वर्णने, तीन गुण, तीन रीति व तीन वृत्ती हे विषय आले आहेत. दुसऱ्या उल्लासांत शब्दालंकार व शब्दार्थालंकार आले आहेत, तिसऱ्यांत सारे अर्थालंकार दिले आहेत. त्यांत पहिल्या भागांत काव्य-

प्रकाशांतील सारे अलंकार, तर दुसऱ्या भागांत अर्वाचीन अलंकार आले आहेत; चवथ्यांत रसवद् अलंकार व पाचव्यांत संकर व संसृष्टि यांची चर्चा आहे. उदाहरणें बरीचशी बाहेरची असली तरी कांहीं स्वकृतही आहेत. ग्रंथांत अलंकारांचीच चर्चा अधिक असल्याने त्यास अलंकारप्रकाश हेंच नांव दिलें गेलें. ग्रंथास काव्यप्रकाशाचा बराच आधार घेतला आहे. कोठें कोठें जगन्नाथ, विश्वनाथ व अप्पदीक्षित यांचीही थोडी मदत झाली आहे, पण जुन्या लेखकांचा उल्लेख नाही. यांत न आलेले विषय म्हणजे काव्यदोष व ध्वनिप्रकार हे होत. काव्याचे हेतु व प्रयोजन यांचीही चर्चा नाही, रीति व गुण यांचा विचारही त्रोटकच आहे. तथापि बऱ्याचशा काव्यांगांची साधारण कल्पना येण्यास बरा व वडिलांच्या ग्रंथाच्या मानाने बराचसा विस्तृत असल्याने काव्यशास्त्राच्या इतिहासाच्या मराठी विभागांत यास बरेंच महत्त्व आहे. ग्रंथांत विचार संस्कृत ग्रंथकारांचेच आहेत. उदाहरणें देण्यांत मात्र बरीच स्वतंत्रता दाखविली आहे. सुंदर गद्यपद्य काव्याचे जुन्या नव्या मराठीतून भरपूर उतारे दिले आहेत. ग्रंथाचा प्रसिद्धिकाल १९०५ हा आहे.

याच सुमारास गणेश मोरेश्वर गोरे यांनी आपला अलंकारचंद्रिका हा मुख्यतः

अलंकारचंद्रिका

अलंकारांवरचा ग्रंथ लिहिला आहे. तथापि याच्या विषयो-

पकमांत काव्यशास्त्राचा त्रोटक इतिहास व अलंकारशास्त्र

शिकण्यास लागणारी पूर्वतयारी यांसंबंधीही माहिती आली आहे. अलंकारांचे विवेचनही विस्तृत आहे. अर्थात् मम्मटाचाच आधार घेतल्याने चर्चेस अगदी संपूर्णता आली नाही. तथापि विद्यार्थ्यांस उपयोगी असे हे पुस्तक झाले आहे.

यानंतर तीन वर्षांनी (१९०८) यांनीच काव्यदोषदीपिका नांवाचा ग्रंथ प्रसिद्ध

काव्यदोषदीपिका केला. नांवाप्रमाणे दोषांचीच चर्चा मुख्यतः आली आहे.

विषयप्रवेशांत दहा गुणांची नांवे देऊन तीन गुणांचा

त्रोटक माहिती व उदाहरणें दिली आहेत. नंतर रीती व वृत्ति यांचीही त्रोटक माहिती आली आहे. नंतर शब्दांच्या त्रिविध शक्तींचे उपपादन करून शेवटी कांही कविसांप्रदाय ही दिले आहेत. दोषचर्चेस काव्यप्रकाशांतील सातवा उल्लास आधार घेऊन त्याचे संपूर्ण विवेचन दिले आहे. काव्यदोष इतक्या सविस्तरपणे दुसऱ्या कोठेही वर्णन केले नसल्याने यांच्या अलंकारचंद्रिकेपेक्षा हे पुस्तक अधिक उपयोगाचे व महत्त्वाचे झाले आहे. उदाहरणें सारी मराठी वाङ्मयांतून घेतली आहेत व भरपूर आहेत. विषयोपपादन सारें पूर्वीच्या धर्तीवर आहे. उदाहरणें देतांना बरीचशी जुन्या कवींची व त्या काली आधुनिक समजल्या जाणाऱ्या लोकांची नांवे दिसून येतात. जुन्यांत विठ्ठल, वामन, मोरोपंत, नागेश, रघुनाथ पंडित, सामराज, निरंजन माधव; व नव्यांत कृष्णशास्त्री चिपळूणकर, गणेशशास्त्री लेले, बजाबा प्रधान, मोगरे, कृ. ना. आठल्ये, लेंभे, पाळंदे इत्यादि नांवे दिसतात.

सुलभअलंकार हा १०१२ पृष्ठांचा लहानसा ग्रंथ १९१२ त रा. भि. जोशी

यांनी अलंकारचर्चा सुलभ व्हावी म्हणून लिहिला आहे.
सुलभ-अलंकार अलंकारचर्चाच मुख्य आहे. तथापि रस व तीन काव्य-

गुणांची माहिती आली आहे. पुस्तकावर राजारामशास्त्री भागवत यांच्या चर्चेची दाट छाया पडलेली दिसते, त्यामुळे बहुतेक रचना त्या पुस्तकासारखी झाली आहे. अलंकारांचे वर्गीकरण शास्त्रशुद्ध नाही. प्रत्यनीक, विरोधाभास व विरुद्धगुणन्यास हे उपमेचे अलंकार सांगितले आहेत. निदर्शनेची: व्याख्या दोन असंभाव्य गोष्टींचा संबंध म्हणून 'तुझ्या सारख्या मूर्खाला उपदेश करणे म्हणजे पालथ्या घडयावर पाणी घालण्यासारखे आहे' असे उदाहरण दिले आहे. यांत दोन्ही गोष्टी निरुपयोगी असतील पण असंभाव्य नाहीत. स्तुति व व्याजोक्ति एकच केली आहे व उदाहरणे चुकीची दिली आहेत. पर्यस्ता-पन्हुतीचे उदाहरण अपन्हुतीत दिले आहे. पुस्तकांत मतस्वातंत्र्य भरपूर आहे, पण त्यास मनसोक्तपणाचे बरेच स्वरूप आहे. त्यामुळे मूळ संस्कृतमधील वाङ्मयाची कल्पना नीटशी येणार नाही. आली तर विकृतच येईल. उदाहरणे मात्र भरपूर आहेत.

यानंतरचा महत्त्वाचा ग्रंथ म्हणजे वि. वा. भिडे यांचा 'अर्थालंकारांचे निरूपण' हा होय. हा १९२३ मध्ये चित्रशाळेत छापिला.
अर्थालंकारांचे निरूपण मम्मटाच्या १० व्या उद्धासाचे आधारें बहुतेक विवेचन

आहे. अलंकारांच्या चर्चेबरोबर तीन शब्दशक्ति, रस, चार शक्ती, तीन गुण यांचीही चर्चा आली आहे. अलंकारांचे साम्य, विरोध, सान्निध्य, साहचर्य व अवांतर अशा प्रकारच्या चार तत्त्वांवर वर्गीकरण केले आहे. विवेचन विस्तृत आहे. ठिकाठिकाणी समुद्यमार्थ प्रश्न दिले आहेत. पारिभाषिक शब्द व कविसमयांची उपयुक्त माहितीही यांत आली आहे. शेवटी चिकित्सेसाठी पद्ये व उतारे दिले आहेत. यामुळे पुस्तक अभ्यासकास चांगले उपयुक्त झाले आहे,

पुढल्याच वर्षी (१९२४) हरि माधव समर्थ यांनी आपला साहित्यचंद्रिका हा

साहित्यचंद्रिका

लहानसा ग्रंथ काव्यरत्नावलांचे द्वारे प्रसिद्ध केला. यांत काव्याची आलंकारिक व्याख्या आली आहे. रस दहा दिले

आहेत. त्यांत रौद्र, बीभत्स गाळून भक्ति, शांत, वत्सल व उदात्त हे घातले आहेत. छंद अथवा वृत्ते यांची माहिती बरीच आहे. कोणत्या रसास कोणती वृत्ते योग्य आहेत याचीही यादी दिली आहे. नंतर साऱ्या अलंकारांची वर्णानुक्रमे माहिती दिली आहे. शेवटी अलंकारांची आणखीही उदाहरणे दिली आहेत व अलंकारांच्या व्याख्या-कारिका आर्यावृत्तांत दिल्या आहेत. एकंदर पुस्तक अगदीच त्रोटक झाले आहे. रसांच्या संख्ये-खेरीज व अलंकारांच्या वर्णानुक्रमे मांडणीखेरीज स्वतंत्रता सुळीच नाही; विवेचन सुळीच नाही. उदाहरणे लागू कशी आहेत हे न सांगितल्याने त्यांचा उपयोग नवीन वाचकांस नसल्यासारखाच आहे. काही उदाहरणे चुकीचीच आहेत. त्यामुळे हे पुस्तक नवीन लोकांस अविश्वसनीय झाले आहे. त्रोटकपणाचा दोष तर फारच उठावदारपणे दिसून येतो.

बरील माहितीत ज्यास पुस्तक किंवा ग्रंथाचें स्वरूप आहे, मग ते अगदीं लहान असेनात, त्यांचाच तेवढा समावेश केला आहे. वेळोवेळीं स्वतंत्र नवीन चर्चा नियतकालिकांतून लेख किंवा लेखमाला ज्या आल्या त्यांचा उल्लेख अर्थात् केला नाही. एक तर अशा लेखांची यादी संपूर्ण देणें शक्य नाही; दुसरें, तें तादृश उपयोगाचेंही नाही. जुन्या संस्कृत वाङ्मयास सोडून स्वतंत्रपणें किंवा इंग्रजी वाङ्मयाचे साहाय्यानें उत्पन्न झालेलें टीकावाङ्मय पुष्कळच झालें आहे. परंतु त्यांतील बरेंचसें स्फुट लेखांच्या स्वरूपाचें आहे. शिवाय त्या वाङ्मयाचा इतिहास येथें तितकासा प्रस्तुत नाही. तथापि त्यामध्येही शारदामंदिरानें प्रसिद्ध केलेलें 'काव्यचर्चा' हें पुस्तक, रविकिरणमंडळानें लिहिलेलें 'काव्यविचार' हें पुस्तक, श्री. व्यं. केतकर यांचें 'महाराष्ट्रियांचें काव्य परीक्षण' इत्यादि पुस्तकें उल्लेखनीय आहेत. वाङ्मयसंमेलनाचे निमित्तानें निर- निराळ्या अध्यक्षांनीं केलेल्या भाषणांचेंही महत्त्व आहे. माडखोलकरांचा कविपंचकांतील 'कवि व काव्य' हा लेख, द. के. केळकर यांची रत्नाकरांतील लेखमाला यांचाही उल्लेख आवश्यक आहे. परंतु हें काम संपूर्णपणें येथें करण्याचा उद्देश नाही, म्हणून या प्रकरणांतील विषय येथेंच थांबविणें बरें.

नामसूची



अग्निपुराण, १६
 अप्पदीक्षित, ५५, १५८, १९९, २४९-५०
 अभागी कमल, १४७, २२१-२२४
 अभिधावृत्तिमातृका, ५५, २४२
 अभिनवगुप्त, १३, १५-१६, ३१-३२,
 ३४, ६७-६८, १५८
 अमर, २०९
 अर्थालंकारांचें निरूपण, २५५
 अलंकारचंद्रिका (गोरे), २५४
 अलंकारदपेण (तळेकर), १९१, २५२
 अलंकारप्रकाश, २५३
 अलंकारमीमांसा (भागवत), २५३
 अलंकारविकाश (केमकर), २५२
 अलंकारशेखर, १६
 अलंकारसर्वस्व, १५८, १६०, २४७
 अलंकारसारसंग्रह १५८, २३९
 अलंकारादर्श (दामले), २५२
 आगाशे, ग. ज., २१८
 आठल्ये, कृ. ना., १७४
 आनन्दवर्धन १, ९, १३, १६, ५५
 ११७, १५९, २००, २४१
 आर्नोल्ड, १९, २४, ५०, ११६
 उत्तररामचरित, २४, २८, ७९
 उद्भट, ७, ५५, १८८, २३९
 एकावली (विद्याधर), २४८
 एपस्टीन् १७
 औचित्यविचारचर्चा, १२, २४५
 कालिदास, २१-२२, २८, ४०, २२०,
 २३७
 काव्यकौमुदी, ८७
 काव्यचर्चा ७०, १८७, २००, २५६
 काव्यदोषदीपिका, १४०, २५४
 काव्यप्रकाश, १८, ३०-३१, ६१-६२,
 ९५, १०१, १०८, ११३, ११७,
 १६२, २०४, २४५-६

काव्यमीमांसा १६, ३०, ४०, ४३, ८३,
 २४२
 काव्य व काव्योदय, ३३
 काव्यविचार, २१२, २५६
 काव्यादर्श, ५, ९, १८, ३१, ४४, ८६,
 ९४, १०१-०२, १०४-११, १५९,
 १६३, १९०, २०५, २३८
 काव्यानुशासन (वाग्भट), ३७, ४४, २४९
 काव्यानुशासन (हेमचंद्र) १३०, १८८,
 २४८
 काव्यालंकार, ३२, २४०
 काव्यालंकारसूत्रे, १०, १८, ९४, ९८,
 १००-०७, ११०-१७, १५९, २४०
 कौसलंड, २१३
 काहीतरी, १४०
 कुन्तक-ल, ८, ५५, २४३
 कुवलयानंद, १५८, २४९
 केतकर, श्री. व्यं., २५६
 केशवकुमार, १२०, १२३
 केशवमिश्र, ३४
 केशवसुत, २७, ४४, ४७, ५८, ५९,
 ८७, ८९, १२८-३१, १२९, १७७ ७८,
 २०८, २१२, २३४
 केळकर, न. चि., ११२, २३०
 केळकर, य. न., १२१, १२३
 कोलरिज, ११, १९
 कोल्हटकर श्री. कृ., ४६, ८९
 क्षेमेन्द्र, १२, २४५
 खरे, बा. वा., २०५, २२०
 गिरीश, २१९, २२४, २३०-३१, २३४
 गोखले, ह. स., १२३, २३५
 गोविन्दाग्रज, ४७, ८७, ९९, ११०,
 १२०, १३५, २१२, २२२
 घाटे, वि. द., १७७, १७९
 चन्द्रालोक, २४८-४९

चाफेकर, श्री. नी., ७०-७१, ७३-७४, ८७,
८९, २०६, २१४

चिन्तामणिपेठकर, १२४, २२१-२२

चित्रमीमांसा, १५८, २४९

चिपलूणकर, कृ., १२३, १८१

जगन्नाथ, १-२, १८, २३, ३०-३४, ४५,
५५, ७३, ९१, ९३, ९५, ९९, १००,
१०४-८, ११०-१२, ११७ १८, १३२,
१५९, १९०, २००, २०३, २५०-५१

जयदेव, २४८

जयरथ, १६१

जोशी, म. म., १८७

ज्ञानेश्वर, ८९, १४१, १६९

झेंडूचीं फुले, १३५

टिळक, ना. वा., ४७, ८९, १२७, २०६,
२१२, २१९

टेनिसन् ४१, ६०, १४७

ठोंबरे (बालकवि), ८०, ८९, १०४,
१३७, २१२. २२०, २२२-२३

ढान्ते, २२, ४१, २१२

Divine Comedy, ५२

Drinkwater, ११, १९६, २०६

तवि, भा. रा., १२२-२३, २२७

तुकाराम, २१०-११

त्रिदल, १८३

दण्डी, २, ५, ९, १०, १८, २९-३३,
३८, ४२, ५५, ८१-८३, ८६, ८८, ९१-
९४, ९६-१०१, १०३-७, १०९-१३,
१५९, १६१, १६३, १७०, १९०,
१९८, २०५, २३८-३९

दत्त, १२०, १२२, १२९, २२०

दुर्ग, २०५

ध्वनिकार, ६०, ७९, ८९, १९९, २४१

ध्वन्यालोककार, ९०-९५, १९८, २०३

ध्वन्यालोक, ९, १३-१५, १८, ६०, ८९,
९६, १५७, १५९ ६०, १६३, २००,
२०२, २४१

—लोचना, १५, ३१, २४२

नागेश, २२४, २५१

नाट्यशास्त्र, २१, ६६, ६९-७०, ९०-९१,
९८, १००, १०४, १०६-०८, १११,
२३७

निफाडकर, ए. या., ४४, १३५

निरुक्त, ४६, १९९

नैषधीय, १५८, २०५

पटवर्धन, मा. व्यं., २१४

पटवर्धन, वा. ब., ३३, ३५

परांजपे, शि. म., ४७, ७८

पाध्ये, दा. ग., २१९

Pippa Passes, ५१

पेटर, ५२, ५४, ८२, ८४-८५

प्रतापरुद्रयशोभूषण, ३, १८, २४९

Principles of Literary
Criticism, १५, ६९

बाण, २, २१

बायरन्, २३, ४१

बिल्हण, २१, २४

बेलवलकर, श्री. कृ., ९०

ब्राउनिंग, २३, २८, ४१, ५१

भट्टनायक, ५५, ६३, ६७, २४३

भरत, १०, २१, २९, ६५, ६९, ७४,
८२, ९०-९४, ९६, ९९, १००, १११
११५, १५८, २३७.

भर्तृहरि, ८४, २०९-१०

भल्लट, ४५, २०९

भवभूति, २, २२, २८, २३७

भामह, ६-८, २०, ५५, ९३, ९६, १६१,
१७०, १८४, २३८-३९

भामहालंकार, ८, ९, २०, १६२, २३८

भिडे, वा. भ., १३०, १३८

भिडे, वि. वा., ८७, ८९, १३८, २५५

भोज, १८, ८१-८३, ९०-९१, ९६-९७,
९९-११४, २४४

मम्मट, १, ६-७, ९, १८, २०-२१, २३,

३० ३४, ३८, ५५, ५९, ६१, ६७,

८९, ९१, ९३, ९५-९६, ९९-१०२,

१०८, ११३, ११६-१८, १२६, १३४,

१५९, १६२, १८८, १९०, २०३,

२४५-४६

महिमभट्ट, ५५, २४४
 माडखोलकर, ग. व्यं, १२३, २५६
 मा. ज्यूलियन, १२४, १३०, १७७, १८२-
 ८३, २०५
 माधवानुज, ४७, १२०, १२३, २३४
 मायदेव बा. गो., २२७, २३१
 मिल्टन, २२, २७, ४१, २१२
 मुकुल, २४२
 मुक्तेश्वर, ४६, ८९, १५३, २२०-२१
 मेघदूत, २४, २६, ४७, १५७
 मोरोधत, ३३, ३९, १००, ११८-१९,
 १२८, १५३, १७४, १९२, २२४
 यशवंत, ६०, १२२, १२९, १७७-७८
 १८०, २०८
 यास्क, ४६, १९८-९९
 रघुनाथपंडित, ८७, २२०-२१
 रसगंगाधर, १८, ३०-३२, ७३, ९५,
 १०१, १०४-०६, १०८, ११०-१२,
 १९०, २४९
 रसतरंगिणी, ८०, २४८
 रसप्रबोध (माकोडे), २५३
 रसमञ्जरी, ८०, २४८
 रसमाधव (प्रधान), २५१
 रत्किन्, ५४, १११, २२२
 रविकिरणमंडळ, २०६, २१२-१३, २५६
 राजशेखर, ३०, ८, २४२
 रानडे, मनोरमा, १२३, १७९, २३४
 रानडे, श्री. बा., २१२-१५
 रामजोशी, १६७, १७१
 रामदास, ३३, ११९, १२८
 रिचर्ड्स, १५, ६८-६९
 रुद्रट, ६, २१, ३२, ५७, ६९, ८३, २४०
 रुय्यक, ५५, १५८, १६०, १८६, १९०,
 १९३, २४७
 रेंदाळकर, ४४, १०४, १३७
 लागू (प्रो.), २०६, २३५
 लेंभे, वि. भ., २१८, २२०
 लेले, ग. स., २२०, २५२
 लेले, ल. ग., १७२-७३, २००

महाभारत, २४, ४५
 Les Miserables, ५१-५२
 लोडे, २२०
 लोल्लट, ६४, ६५
 वक्रोक्तिजीवित, ८, १६०, २४३
 वर्डस्वर्थ, १९, २६-२७, ४१, ८९, २१२,
 २२७
 वाग्भट (का. शासन), १८, २८, ३०,
 ३१, ४४
 वाग्भट, ३७, २४८
 वाग्भटालंकार, ३७, २४८
 वामन, १०, ११, १८, २१, ५५, ८१,
 ८२, ८९, ९१, ९३-९६, ९८-११३,
 ११६, १२९, १३०, १३४, १५९,
 १९१, १९८, २४०
 वामन पंडित, ३९, ४५, ८९, ११८, ११९,
 १२८, १३२, १३५, २२४
 विक्रमांकदेवचरित, १५८
 विठ्ठल, ३९, ८९, १२८, २२४, २५१
 विद्यानाथ, ५, १८, ९६, ९७, २४९
 विनायक, ८९, १०४, १२४, १८२
 विश्वनाथ, ५, ६, १६-१८, २०, ४४,
 ५५, ६७, ८२, ९०, ९१, ९३, ९५,
 ९६, ९९-१०२, १०८, ११३, ११७-१८
 १२६, १३४, १५९, १६०, १९०, २४९.
 वृत्तिवार्तिक, ५५
 वेणीसंहार, ७३, १५६
 बांकु, ६७
 शब्दव्यापारविचार, ५५
 शेण्ड (अलेक्झांडर), ७२, ७७
 शिशुपालवध, १५८, २०५
 शेक्सपियर, २७, २१०, २१३
 शेले, १९, २७, २०८
 सरस्वतीकठाभरण, ३, १८, ८२, ९०,
 १०५, १०६, १०८-०९, १११, २४३
 साहित्यचंद्रिका (समर्थ), २५५
 साहित्यदर्पण, ३, १८, २०, ४२, ६६,
 ६९, ७३, ७६, ८३, ९०, ९५, १०८,
 ११७, १५९-६०, १६३-६४, २४९

साहित्यशास्त्र, २५२
 सुधारक (मा ज्यू.), २०५
 सुलभ अलंकार (जोशी), २५५
 हॅम्लेट, २४, ३२, ५०

हेमचंद्र, ५, १८, ३०, ३१, ३८-३९,
 ५५, ११७, १२६, १३०, १३४, १८७
 ह्यूगो, व्हिक्टर, ५१

विषयसूची



अद्भुत रस, ७६-७७
 अधमकाव्य, १९८, २००,
 २०२, २०३
 अधिकपदत्व, १४४-४५
 अनाभिहितवाच्य, १४४
 अनवीकृत, १४७
 अनात्मनिष्ठ काव्य, १९८
 अनुचितार्थ, १३८-३९
 अपुष्टार्थ, १४७
 अप्रतीत, १३२-३४
 अप्रयुक्त, १३१
 अभवन्मतयोग, १४९-५०
 अभिधा, ५५-५६
 —व्यापक-, ६४
 अभ्यास, ३९-४०
 अमतपरार्थ, १४०
 अर्थप्राप्ति, २१
 अर्थविचार, ५५-६४
 —सुरवात केव्हां, ५५
 अर्थव्यक्ति, १०५
 अलंकार, १५८-९५
 —काव्याचा आत्मा ?
 ७-९
 —व्याख्या, } १५९-६०
 —स्वरूप, }
 —विशेष, १६१
 —त्यांची कृत्रिमता,
 १६२-६३
 —अतिशयोक्ति,
 १६१-६२
 —साम्यमूल, १७०-७६
 —विरोधमूल, १८५-८८
 —शंखलामूल, १९१-९२
 —तर्कन्यायमूल, १९२-३

अलंकार, पद्धति हा अलंका-
 रांचा आत्मा, १९३-९४
 —शब्दांचे, १६७, १९४
 —अर्थाचे, १६७
 —उभय, १६७
 —हे खरे विभ्रमच, १६५
 अवाचक, १३१
 अविमृष्टविधेयांश, १५१
 अशुभनिवारण, २२-२३
 अश्लीलता, १३४-३६
 असाधुत्व, १२८-३०
 आत्मनिष्ठकाव्य, १९८,
 २०५
 आल्हाद, २८-२९
 उच्चोदात्तकला, ५०
 उत्तमकला, ५४
 उत्तमकाव्य, २०१, २०४
 उत्प्रेक्षाशक्ति, ३५
 उदारता, १०६-०७
 उद्देशिका, २१९
 उपमा, १६८ व पुढें
 —प्रयोजन, १६९
 —उपयोग, १७०-१७६
 —मर्यादा, १७६-८४
 उपहासकाव्य, २३५
 ओजस्, ८८-८९,
 १०७-०९
 औचित्य, १२-१३
 कथात्मककाव्य, २२४-२६
 —सामग्री, २२५
 —मर्यादा, २२६
 —प्रकार, २२६
 कर्ण रस, ७९
 कर्णकटुत्व (कष्टत्व), १२६

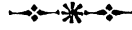
कान्ति, १०९-१०
 काव्य (आत्मा), १-६
 —त्याचे दुर्ज्ञेयत्व, १
 —शब्दाची व्याप्ति, २
 —त्याचे सजीवत्व, १-२
 —शरीर, ४-५
 —जीवित व आत्मा, ६
 काव्यदृष्टि, ५२-५४
 काव्यदोष, ११५-५७
 —सामान्य स्वरूप,
 ११६-१७
 काव्यभेद, १९६-२३६
 —कां करायचे ? १९६
 —वर्गीकरणाचे प्रकार,
 १९७
 —जुने भेद, १९८
 —वर्गीकरणाचे दुसरे
 तत्त्व, १९८-९९
 ,. तिसरे तत्त्व, १९९
 काव्यविषय, ४४-५२
 —संस्कृतकल्पना ४४-४५
 —मराठीतला एकांगीपणा
 ४५-४६
 —नवीन दृष्टि, ४७-४८
 —सामान्य विचार, ४८
 —मानवेतर वस्तु,
 ४८-४९
 —कृति व भावना,
 ४९-५१
 —निवड, ५२
 काव्यहेतु, ३०-४३
 क्लिष्टत्व, १३७-३८
 गर्भितत्व, १४९
 गुण, ९४ व पुढें

गुण, भिन्न मते, ९४-९५
 —आत्म्याहून भिन्न, ९५
 —संख्या, ९६
 —दान भेद, ९६-९७
 —इतर, ११२-१३
 गोपगीते २२७-३२
 —स्वरूप, २१८
 —विषय, २२८
 —भाषा, २२९
 गौडा, १०, ८२-८४
 ग्रापीण भाषा, २३२
 ग्राम्यता, १४१-४२
 ग्राम्यीकरण, २३०
 तात्पर्यार्थ, ६३
 दुःश्रवत्व, १२६-२७
 दूरान्वय, १४८
 ध्वनि, ६१
 —काव्यात्मा? १३-१४
 —प्रकार, १४-१५
 नाट्यगीत, २२६-२७
 निरर्थकत्व, १३६-३७
 निहतार्थत्व, १३१-३२
 नेयार्थता, १४२
 न्यूनपदत्व, १४२-४४
 पतत्प्रकर्षता, १५६
 परिस्थिति, ४२-४३
 Pathetic fallacy
 २२१-२३
 पांचाली १०, ८३
 पुनरुक्ति, १२५-२६
 पुनरुक्तवदाभास १८७,
 १९४
 प्रक्रमभंग, १५४-५५
 प्रतिभा, ३१-३६
 प्रयोजने (काव्यार्थी),
 २०-३०
 प्रसाद, ८६, ९९
 बीभत्स रस, ७७-७८
 भावगीत, २०६-११

भावगीत, नामचर्चा,
 २०६-०७
 —मराठीत, २१०-११
 —संस्कृत, २०९-१०
 भावनासंघ, ७१-७३
 मध्यमकाव्य २०१-०२
 —भेद, २०४
 महाकाव्य, ४४, २०५
 माधुर्य, ८७, १०१-१०३
 यतिभंग, १२४
 यमक, १९५
 —दोष, १२५-२६
 यश (का. प्रयोजन),
 २२-२३
 रस, १६
 —कल्पना, ६५-८०
 —दोष, १५६-५७
 रसध्वनि, १०, २०१
 रीति, ८१-८८
 —समान शब्द, ८१
 —व्याख्या, ८२
 —संख्या, ८३
 —नावे, ८४
 —अनेकत्व, ८५-८६
 लक्षणा, ५८
 —भेद, ५८-५९
 —निर्बंध, ५९
 —अपूर्णता ५९
 लाटी, ८३-८४
 वक्रोक्ति, ८-९
 वाच्यार्थनियन्त्रण,
 ६२-६३
 विडम्बनकाव्य, २३६
 विरुद्धता, १५२-५३
 विरुद्धमतिकृत्, १३९
 विरोध, १६८, १८४-८५
 —शुद्ध, १८५
 —शब्द, १८६
 —आर्थ, १८६-८८

विलापिका २१७-१९
 वीररस, ७३-७४
 वृत्तभंग, १२०-२४
 वृत्ति, ८९-९१
 व्यञ्जना, ६०-६२
 व्यवहारविज्ञान, २४-२५
 व्याहतत्व, १३९
 व्युत्पत्ति, ३८-३९
 शब्दशक्ति, ५५-६४
 शब्दोत्पत्ति, ५६-५७
 शांतवन (का. चै प्रयो-
 जन), २९
 शिशुगीते, २३४-३५
 शृंगार, ७४-७६
 शैथिल्य, ९७
 —लेखन-११८-१९
 —गज्जल, १२१
 श्लेष (गुण) ९७
 श्लेष (अलंकार) १८८-९०
 —अर्थाचा की शब्दाचा?
 १८९-९०
 —प्रसार, १९०
 संकेत, ५६
 संघटना, ९२
 संदिग्धता, १४०-४१
 संदेशवाहन, २६-२८
 सत्यं, शिव, सुन्दरम्. ५३
 समता, १००-०१
 समाधि, ११०-१२
 समाप्तपुनरास्त, १५२
 सुनीत, २१२-१७
 —नामचर्चा, २१४-१५
 —अन्धानुकरण?
 २१५-१६
 सौकुमार्य, १०४
 स्त्रीगीते २३३-३४
 स्फूर्ति, ३६-३७
 स्वास्थ्य, ४०-४२

शुद्धिपत्रक



(अशुद्धें राहूं नयेत म्हणून पुष्कळ काळजी घेऊनही अनेक अशुद्धें राहून गेलीं आहेत, याबद्दल वाचक क्षमा करितील अशी आशा आहे. त्यांपैकीं अर्थप्रतीतीस न्यस्यय होईल अशीच स्थलें पुढें दिलीं आहेत.)

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१४	खालून २	यद्वासादीन्	यद्वासादीन्
३२	" १३	स्वपात्रें	पात्रें
९५	" २	ईदृशस्थ	ईदृशस्थ
१०४	" ४	मुख्यमुख	(मुख्य) मुख
१०५	" ४	वर्णनीयस्याधारण	वर्णनीयस्यासाधारण
१२०	" ७	जाईजुई	जाईजुई
१२२	" ८	तत्खली	तत्खली
१६५	वरून ६	कृतिमता	कृत्रिमता
१६६	" १७	शरीराचें	शरीरच
१६७	" ११	त	तें
१६७	" २०	पुनरुक्तवदाभास	पुनरुक्तवदाभास
१६७	खालून ६	ताडांतील	ताडांतील
१७०	वरून १२	मुखचंद्रच	मुख चंद्रच
१७२	" २	विशेषणांत	विशेषणांत सुद्धा आहे.
१७३	खालून ३	असलीं	असलें
१७४	वरून २	सिद्धान्त	सिद्धान्त सांगण्याकरिता
१७४	खालून ६	()	कंस नकोत
१७८	वरून ३	पतिसहवास स्वप्नां-	पतिसहवासस्वप्नां-
१७९	" २१	त्यजावें	त्यजवें
१७९	खालून ५	उपमागत	उपमानगत
१८०	" ६	प्राणहुति	प्राणाहुति
१८३	वरून २२	हरीतक	हरीत
१९८	खालून ६	असें.	असें
२०१	वरून १५	अन्वय	अनन्वय
२०३	खालून ६	उत्तम, काव्यें	उत्तम काव्यें
२०४	" ५	नाहीं.	नाहीं,
२०६	वरून २०	कोणीगोमागणेश	कोणी गोमागणेश
२१५	" ७	साथ	सार्थ
२३३	खालून ९	प्राप्त	प्राप्त
२३४	वरून १०	अधिग	अधिक
२४८	" २	जवळ	(जवळ शब्द गाळावा)
२५०	" १	सर्वांत	सर्वांत विद्वत्ताप्रचुर
२५०	" १२	१५ व्या	१६ व्या
२५१	" १७	काहीं शपथेस	शपथेस
२५२	" २	आठा	आठ

साहित्यसेवक संघ, पुणे

प्रसिद्ध झालेले ग्रंथ

१. गोविन्दाग्रज—काव्यपरीक्षणात्मक प्रबंध.

लेखक—प्रो. रा. ग. हर्षे, वाङ्मयविशारद

२. अभिनव काव्यप्रकाश—

लेखक—प्रो. रा. श्री. जोग, एम्. ए.

संकल्पित प्रकाशन

१. हरि नारायण आपटे—वाङ्मयसमीक्षणात्मक प्रबंध.

लेखक—प्रो. रा. ग. हर्षे, वाङ्मयविशारद

२. छोटो—चरित्र व तत्त्वज्ञान

लेखक—प्रो. दे. द. वाडेकर, एम्. ए.

सदस्यांचें इतर प्रकाशन

१. ज्योत्स्नागीत } कवि—श्री. निशिगंध

२. निशागीत } (प्रो. रा. श्री. जोग)

३. Bhagavadgita—A study

लेखक—प्रो. दे. द. वाडेकर, एम्. ए.

संकल्पित

१. कमळाचें जाळें } (कविता) कवि—श्री. निशिगंध

२. उषागीत } ,, (प्रो. रा. श्री. जोग)

